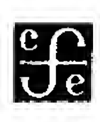
Traducción de
IDA VÍTALE

# EL AGUA
# Y LOS SUEÑOS

*Ensayo sobre la imaginación de la materia*

*por*

GASTÓN BACHELARD



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en francés, 1942
Primera edición en español, 1978
Cuarta reimpresión, 2003

Bachelard, Gastón
El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia / Gastón Bachelard ; trad. de Ida Vitale. — México : FCE, 1978
298 p. ; 17 x 11 cm — (Colee. Breviarios ; 279)
Título original L'Eau et les réves. Essai sur 1' imagination de la matiére
ISBN 968-16-0231-5

1. Sueños 2. Filosofía, 3. Literatura — Crítica I. Vitale, Ida tr. II. Ser III. t

LC BF789.A3 B3318 Dewey 082.1 B846 V.279



Comentarios y sugerencias: editor@fce.com.mx
Conozca nuestro catálogo: www.fondodeculturaeconomica.com

Título original:
*L'eau et les réves. Essai sur Vimagination de la matiére*

Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F.

ISBN 968-16-0231-5

Impreso en México • *Printed in México*

INTRODUCCIÓN

## IMAGINACIÓN Y MATERIA

*Aidons l'hydre á vider son brouillard**

MALLARMÉ, *Divagations,* p. 352.

LAS FUERZAS imaginantes de nuestro espíritu se desenvuelven sobre dos ejes muy diferentes.

Unas cobran vuelo ante la novedad; se recrean con lo pintoresco, con lo vario, con el acontecimiento inesperado. La imaginación animada por ellas siempre tiene una primavera que describir. Lejos de nosotros, en la naturaleza, ya vivientes, producen flores.

Las otras fuerzas imaginantes ahondan en el fondo del ser; quieren encontrar en el ser a la vez lo primitivo y lo eterno. Dominan lo temporal y la historia. En la naturaleza, en nosotros y fuera de nosotros, producen gérmenes; gérmenes cuya forma está fijada en una sustancia, cuya *forma es interna.*

Expresándonos ya en términos filosóficos, podríamos distinguir dos imaginaciones: una imaginación que alimenta la causa formal y una imaginación que alimenta la causa material o, más brevemente, la *imaginación formal* y la *imaginación material.* En efecto, para un estudio filosófico completo de la creación poética nos parecen indispensables estos con-

* "Ayudemos a la hidra a vaciar su niebla." [T.]

ceptos expresados de un modo abreviado. Es necesario que una causa sentimental, íntima, se convierta en una causa formal para que la obra tenga la variedad del verbo, la vida cambiante de la luz. Pero además de las imágenes de la forma, evocadas tan a menudo por los psicólogos de la imaginación, existen —lo vamos a demostrar— imágenes *directas* de la *materia.* La vista las nombra, pero la mano las conoce. Una alegría dinámica las maneja, las amasa, las aligera. Soñamos esas imágenes de la materia, sustancialmente, íntimamente, apartando las formas, las formas perecederas, las vanas imágenes, el devenir de las superficies. Tienen un peso y tienen un corazón.

Sin duda, obras hay en que las dos fuerzas imaginantes cooperan. Incluso es imposible separarlas por completo. El ensueño más móvil, el más metamorfoseante, el que más por entero se entrega a las formas, conserva por lo menos un lastre, una densidad, una lentitud, una germinación. En cambio, toda obra poética que desciende al germen del ser lo bastante profundamente como para encontrar la sólida constancia y la hermosa monotonía de la materia, toda obra poética que extrae su fuerza de la acción vigilante de una causa sustancial debe florecer, adornarse. Tiene que acoger, para la seducción primera del lector, las exuberancias de la belleza formal.

En razón de esa necesidad de seducir, la imaginación trabaja por lo general tendiendo hacia donde va la alegría —o al menos una alegría— en el sentido de las formas y de los colores, en el sentido de las variedades y de las metamorfosis, en el sentido de una perspectiva de la superficie. Abandona la profundidad, la intimidad sustancial, el volumen.

Sin embargo, en esta obra querríamos prestarle atención a la imaginación íntima de esas fuerzas vegetantes y materiales. Sólo un filósofo iconoclasta puede emprender esta pesada tarea; aislar todos los sufijos de la belleza, empeñarse en hallar, detrás de las imágenes que se muestran, las imágenes que se ocultan, ir a la raíz misma de la fuerza imaginante.

En el fondo de la materia crece una vegetación oscura; en la noche de la materia florecen flores negras. Ya traen su terciopelo y la fórmula de su perfume.

## II

Cuando empezamos a reflexionar sobre la noción de belleza de la materia, de inmediato nos sorprendió la carencia de la *causa material* en la filosofía estética. Sobre todo nos pareció que se menospreciaba el poder individualizante de la materia. ¿Por qué se une siempre la noción de individuo a la noción de forma? ¿No existe, acaso, una individualidad en profundidad que hace que la materia, en sus parcelas más pequeñas, sea siempre una totalidad? Pensada en esa perspectiva de profundidad, una materia es precisamente el principio que puede desinteresarse de las formas. No es la simple carencia de una actividad formal. Sigue siendo ella misma a despecho de toda deformación, de toda división. Por lo demás, la materia se deja valorizar en dos sentidos: en el sentido de la profundización y en el sentido del desarrollo. En el sentido de la profundización aparece como insondable, como un misterio. En el sentido del desarrollo, como una fuerza inagotable, como un mila-

gro. En ambos casos, la meditación de una materia educa a una *imaginación abierta.*

Tan sólo cuando se hayan estudiado las formas atribuyéndolas a su justa materia se podrá encarar una doctrina completa de la imaginación humana. Se hará evidente entonces que la imagen es una planta que tiene necesidad de tierra y de cielo, de sustancia y de forma. Las imágenes encontradas en los hombres evolucionan lenta, difícilmente y podemos entender la profunda observación de Jacques Bousquet: "Una imagen le cuesta tanto trabajo a la humanidad como un carácter nuevo a la planta." Muchas imágenes intentadas no pueden vivir porque son simples juegos formales, porque no están verdaderamente adaptadas a la materia que deben adornar.

Por lo tanto, creemos que una doctrina filosófica de la imaginación debe antes que nada estudiar las relaciones de la causalidad material con la causalidad formal. Ese problema se plantea tanto al poeta como al escultor. Las imágenes poéticas tienen, también ellas, una materia.

ni

Ya hemos trabajado sobre ese problema. En *El psicoanálisis del fuego,* propusimos marcar los diferentes tipos de imaginación mediante el signo de los *elementos materiales* que han inspirado a las filosofías tradicionales y a las cosmologías antiguas. En efecto, creemos que es posible fijar, en el reino de la imaginación, una *ley de los cuatro elementos* que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se vinculen al fuego, al aire, al agua o a la tierra. Y si



es verdad, como pretendemos, que toda poética debe recibir componentes —por débiles que sean— de esencia material, es esta clasificación por los elementos materiales fundamentales la que deberá emparentar con más fuerza a las almas poéticas. Para que una meditación se prosiga con bastante constancia como para dar una obra escrita, como para que no sea tan sólo la fiesta de una hora fugitiva, debe hallar su materia, es necesario que un elemento material le dé su propia sustancia, su propia regla, su poética específica. No en balde las filosofías primitivas hacían a menudo en este sentido una elección decisiva, asociando a sus principios formales uno de los cuatro elementos fundamentales, que así se transformaron en marcas de *temperamentos filosóficos.*

En esos sistemas filosóficos, el pensamiento docto está ligado a una imaginación material primitiva, la sabiduría tranquila y permanente se arraiga en una constancia sustancial. Esas filosofías simples y poderosas guardan aún fuentes de convicción, porque al estudiarlas nos encontramos con fuerzas imaginantes del todo naturales. Siempre nos encontramos con que tratándose de filosofía, sólo se logra persuadir sugiriendo ensoñaciones fundamentales, dándole a los pensamientos su camino de sueños.

Aún más que los pensamientos claros y que las imágenes conscientes, los sueños están bajo la dependencia de los cuatro elementos fundamentales. Han sido numerosos los ensayos que han relacionado la doctrina de los cuatro elementos materiales con los cuatro temperamentos orgánicos. Así, un viejo autor, Lessius, escribe en el *Arte de vivir mucho* (p. 54): "Los sueños de los biliosos son sobre fuegos, incen-

dios, guerras, muertes; los de los melancólicos, de entierros, sepulcros, huidas, fosas, de cosas siempre tristes; los de los pituitosos, de lagos, ríos, inundaciones, naufragios; los de los sanguíneos, de vuelos de pájaros, de carreras, festines, conciertos y cosas que no se osa nombrar." En consecuencia, los biliosos, los melancólicos, los pituitosos y los sanguíneos quedarán respectivamente caracterizados por el fuego, la tierra, el agua y el aire. Sus sueños trabajan de preferencia el elemento material que los caracteriza. Si admitimos que a un error biológico, sin duda manifiesto pero muy general, puede corresponder una verdad onírica profunda, estaremos prontos para interpretar ios sueños *materialmente.* En ese caso, junto al psicoanálisis de los sueños tendrá que figurar una psicofísica y una psicpguímjca dejos *sueños. Este psicoanálisis* tan materialista se incorporará a los viejos preceptos que pretendían que las *enfermedades elementales* fuesen curadas mediante *medicinas elementales.* El elemento material es tan determinante de la enfermedad como de la curación. Sufrimos por los sueños y nos curamos mediante los sueños. En la cosmología del sueño, los elementos materiales siguen siendo los elementos fundamentales.

Creemos, de un modo general, que la psicología de las emociones estéticas ganaría si se estudiara la zona de las ensoñaciones materiales que preceden a la contemplación. Se sueña antes de contemplar. Antes de ser un espectáculo consciente todo paisaje es una experiencia onírica. Sólo se miran con una pasión estética los paisajes que hemos visto primero en sueños. Tieck ha reconocido con toda razón en el sueño humano el preámbulo de la belleza natural. La unidad de un paisaje se ofrece como la realización de



un sueño a menudo soñado, *"wie die Erfüllung eines oft getraumten Traums"* (L. Tieck, *Werke,* t. v, p. 10). Pero el paisaje onírico no es un cuadro que se colma de impresiones, sino una materia que cosecha.

Es comprensible, por lo tanto, que pueda relacionarse un tipo de ensoñación que rige las creencias, las pasiones, el ideal y la filosofía de toda una vida con un elemento material como el fuego. Tiene sentido hablar de la estética del fuego, de la psicología del fuego y aun de su moral. Una poética y una filosofía del fuego condensan todas esas enseñanzas. Ambas constituyen esa prodigiosa enseñanza ambivalente que sostiene las convicciones del corazón mediante las instrucciones de la realidad y que, viceversa, hace que se comprenda la vida del universo mediante la vida de nuestro corazón.

Todos los demás elementos prodigan semejantes certidumbres ambivalentes. Sugieren confidencias secretas y muestran deslumbrantes imágenes. Los cuatro tienen sus fieles, o, más exactamente, cada uno de ellos es ya, profunda, materialmente, un *sistema de fidelidad poética.* Al cantarlos creemos ser fieles a una imagen favorita, y en realidad somos fieles a un sentimiento humano primitivo, a una realidad orgánica primera, a un temperamento onírico fundamental.

## IV

Creemos que esta tesis podrá ser confirmada en la presente obra, en la que estudiaremos las imágenes sustanciales del agua, en la que haremos la psicología de "la imaginación material" del agua, elemento

más femenino y más uniforme que el fuego, elemento más constante que simboliza mediante fuerzas humanas más recónditas, más simples, más simplificadoras. En razón de esta simplicidad y de esta simplificación, nuestra tarea será acá más difícil y más monótona. Los documentos poéticos son mucho menos numerosos y más pobres. Los poetas y los soñadores a menudo se entretienen más de lo que son seducidos por los juegos superficiales de las aguas. El agua es en ese caso un adorno de sus paisajes; no es realmente la "sustancia" de sus ensoñaciones. Para hablar como filósofo, los poetas del agua "participan" menos de la realidad acuática de la naturaleza que los poetas que atienden al llamado del fuego o de la tierra.

Para separar bien esta "participación", que es la esencia misma del pensamiento de las aguas, del *psiquismo hidratante,* tendremos que insistir con ejemplos demasiado raros. Pero si logramos convencer a nuestro lector de que, bajo las imágenes superficiales del agua, existe una serie de imágenes cada vez más profundas, cada vez más tenaces, no tardará en sentir, en sus propias contemplaciones, simpatía por esta profundización; sentirá abrirse, bajo la imaginación de las formas, la imaginación de las sustancias. Reconocerá en el agua, en la sustancia del agua, *un tipo de intimidad,* intimidad muy diferente de las sugeridas por las "profundidades" del fuego o de la piedra. Tendrá que reconocer que la imaginación material del agua es un tipo particular de imaginación. Valido de este conocimiento de una profundidad en un elemento material, el lector comprenderá por último que el agua es también un *tipo de destino,* ya no solamente el vano destino de las



imágenes huidizas, el vano destino de un sueño que no se consuma, sino un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser. A partir de ese instante, el lector comprenderá más simpáticamente, más dolorosamente uno de los caracteres del heracliteísmo. Verá que la movilidad heracliteana es una filosofía *concreta,* una filosofía *total.* No nos bañamos dos veces en el mismo río, porque ya en su profundidad, el ser humano tiene el destino del agua que corre. El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal. A través de innumerables ejemplos veremos que para la imaginación materializante la muerte del agua es más soñadora que la muerte de la tierra: la pena del agua es infinita. u

Antes de formular el proyecto total de nuestro estudio querríamos explicarnos sobre su título, ya que esta explicación iluminará nuestro fin.

Aunque la presente obra sea un nuevo ejemplo, después del *Psicoanálisis del juego,* de la ley de los cuatro elementos poéticos, no hemos querido conservar como título *El psicoanálisis del agua,* que habría correspondido con nuestro antiguo ensayo. Elegimos un título más vago: *El agua y los sueños,* por una

obligación de sinceridad. Para hablar de psicoanálisis es necesario haber clasificado las imágenes originales sin dejar en ninguna de ellas los rastros de sus primeros privilegios; es necesario haber designado y luego separado complejos que durante mucho tiempo han ligado deseos y sueños. Tenemos la impresión de haberlo hecho en nuestro *Psicoanálisis del fuego.* No ha faltado quien se asombrara de que un filósofo racionalista prestase tanta atención a ilusiones y a errores, y que necesitara sin cesar representar los valores racionales y las imágenes claras como rectificaciones de datos falsos. En los hechos, no le vemos ninguna solidez a un racionalismo natural, inmediato, elemental. No es posible instalarse de golpe en el conocimiento racional; ni se logra de primera una perspectiva justa de las imágenes fundamentales. ¿Racionalista? Tratamos de *llegar a serlo,* no sólo en el conjunto de nuestra cultura, sino en lo pormenorizado de nuestros pensamientos, en el orden detallado de nuestras imágenes familiares. Y así, mediante un psicoanálisis del conocimiento objetivo y del conocimiento alcanzado a través de las imágenes, nos hemos vuelto racionalistas con respecto al fuego. La sinceridad nos obliga a confesar que no logramos la misma rectificación con respecto al agua. Todavía vivimos las imágenes del agua, las vivimos de manera sintética en su complejidad primera, prestándoles con frecuencia nuestra adhesión irracional.

Siempre vuelvo a sentir la misma melancolía ante las aguas dormidas, una melancolía muy especial que tiene el color de una charca en un bosque húmedo, una melancolía sin opresión, soñadora, lenta, calma. A menudo un detalle ínfimo de la vida de las aguas



se me transforma en un símbolo psicológico esencial. El olor de la menta acuática, por ejemplo, me recuerda una especie de correspondencia ontológica que me hace creer que la vida es un simple aroma, que la vida emana del ser como un olor emana de la sustancia, que la planta del arroyo debe emitir el alma del agua... Si tuviera que revivir por mi cuenta el mito filosófico de la estatua de Condillac que descubre el primer universo y la primera conciencia en los olores, en vez de decir como ella: "Soy perfume de rosas", yo tendría que decir "soy en primer lugar olor a menta, olor a la menta de las aguas". Porque el ser es antes que nada un despertar y se despierta en la conciencia de una impresión extraordinaria. El individuo no es la suma de sus impresiones generales, es la suma de sus impresiones singulares. De ese modo se crean en nosotros los *misterios fañiliares* que se designan en raros símbolos. Cerca del agua y de sus flores he comprendido mejor que la ensoñación es un universo en emanación, un hálito oloroso que sale de las cosas por intermedio de un soñador. Si quiero estudiar la vida de las imágenes del agua, tengo pues que devolverle su papel dominante a los arroyos y a las fuentes de mi país.

Nací en una tierra de arroyos y de ríos, en un rincón de la Champaña ondulada, en el Vallage, así llamado a causa de sus numerosos valles. La más bella de las moradas estaría para mí en lo hondo de un valle, al borde de un agua fluyente, en la breve sombra de los sauces y de los mimbres. Y cuando llegara octubre con sus brumas sobre el río...

Todavía gozo acompañando al arroyo, caminando a lo largo de los ribazos, en el buen sentido, en el sentido del agua que corre, del agua que lleva a

otras partes la vida, al pueblo vecino. Mi "a otras partes" no va más allá de eso. Tenía casi treinta años cuando vi el océano por primera vez. Además, en este libro hablaré poco del mar, hablaré indirectamente, atendiendo a lo que de él dicen los libros de los poetas; hablaré bajo la influencia de los lugares comunes escolares relativos al infinito. En lo que respecta a mi ensoñación no es el infinito lo que encuentro en las aguas, sino la profundidad. Por lo demás, ¿no dice Baudelaire que para el hombre que sueña ante el mar seis o siete leguas representan el radio del infinito? *(Diarios íntimos,* p. 79). El Va-Uage tiene dieciocho leguas de largo por doce de ancho. Es un mundo, por lo tanto. No lo conozco todo: no he seguido todos sus ríos.

Pero el sitio en que se ha nacido es menos una extensión que una materia; es un granito o una tierra, un viento o una sequedad, un agua o una luz. En él materializamos nuestras ensoñaciones; gracias a él nuestro sueño cobra su sustancia justa; a él le pedimos nuestro color fundamental. Soñando cerca de un río he consagrado mi imaginación al agua, al agua verde y clara, al agua que pone verdes los prados. No puedo sentarme cerca de un río sin caer en una profunda ensoñación, sin volver a encontrarme con mi dicha... No es necesario que sea el arroyo de uno, el agua de uno. El agua anónima sabe todos mis secretos. El mismo recuerdo surge de todas las fuentes.

Tenemos otra razón, menos sentimental, menos personal, para no emplear como título de nuestro estudio: *el psicoanálisis del agua.* En efecto, en el presente libro, no hemos desarrollado sistemáticamente,



como sería necesario en un psicoanálisis profundo, el carácter organicista de las imágenes materializadas. Los primeros intereses psíquicos que dejan huellas imborrables en nuestros sueños son intereses orgánicos. La primera convicción calurosa es un bienestar corporal. Las primeras imágenes materiales nacen de la carne y de los órganos. Esas imágenes materiales primeras son dinámicas, activas; están unidas a voluntades simples, asombrosamente groseras. El psicoanálisis ha suscitado muchas irritaciones al hablar de la *libido* infantil. Quizás la acción de esta *libido* fuese mejor comprendida si se le devolviera su forma confusa y general, si se la ligara a todas las funciones orgánicas. La *libido* aparecería entonces como solidaria de todos los deseos, de todas las necesidades. Sería considerada una dinámica del apetito y encontraría su sosiego en todas las impresiones de bienestar. En todo caso, lo cierto es que la ensoñación del niño es una ensoñación materialista. El niño es un materialista nato. Sus primeros sueños son los sueños de las sustancias orgánicas.

Hay horas en que el sueño del poeta creador es tan profundo, tan natural, que sin darse cuenta recupera las imágenes de su carne infantil. Los poemas cuya raíz es tan profunda tienen a menudo un poder singular. Los atraviesa una fuerza y el lector, sin pensar en ello, participa de esta fuerza original, sin ver ya su origen. He aquí dos páginas donde se revela la sinceridad orgánica de una imagen primigenia:

*Connaissant ma propre quantité,*
*C'est moi, je tire, j'appelle sur toutes mes rocines, le Gange, le Mississipi,*

*L'épaisse touffe de l'Orénoque, le long fil du Rhin, le Nil avec sa double vessie.. -*[1]

[Conociendo mi propia cantidad,
Soy yo, extraigo, convoco sobre todas mis raíces, el Ganges, el Misisipí,
La densa espesura del Orinoco, el largo hilo del Rin, el Nilo con su doble vejiga...]

Así se da la abundancia... En las leyendas poptt- •,' lares, innumerables son los ríos que provienen de la micción de un gigante. También Gargantúa inundó el campo francés al azar de todos sus paseos.

Cuando el agua es preciosa, se vuelve seminal. Se la canta entonces con más misterio. Sólo el psicoanálisis organicista puede aclarar una imagen confusa como ésta:

*Et comme la goutte seminóle féconde la figure mathématique, départissant*
*L'amorce joisonnante des éléments de son íhéoréme,*
*Ainsi le corps de gloire désire sous le corps de boue, et la nuit*
*D'étre dissoute dans la visibilité.*[2]

[Y como la gota seminal fecunda la figura matemática, repartiendo
El abundante cebo de los elementos de su teorema,
Así el cuerpo de gloria desea bajo el cuerpo de limo, y la noche
Ser disuelta en la visibilidad.]

Una gota de agua poderosa basta para crear un mundo y para disolver la noche. Para soñar el poder,

[1] Paul Claudel, *Cinq Grandes Odes,* p. 49.
2 **Paul Claudel,** *loe. cit.,* p. **64.**



basta una gota imaginada en profundidad. El agua así dinamizada es un germen; otorga a la vida un ímpetu inagotable.

Del mismo modo, en una obra tan idealizada como la de Edgar Poe, Marie Bonaparte ha descubierto la significación orgánica de muchos temas, proporcionando numerosas pruebas del carácter fisiológico de ciertas imágenes poéticas.

No nos hemos sentido suficientemente preparados para llegar tan lejos en busca de las raíces de la imaginación orgánica, para escribir más allá de la psicología del agua, una fisiología del agua onírica. Hubiera hecho falta una cultura médica y sobre todo una gran experiencia de las neurosis. En lo que se refiere a nosotros, sólo disponemos para conocer al hombre de la lectura, de la maravillosa lectura que juzga al hombre a través de lo que ha escrito. Lo que amamos por encima de todo en el hombre es lo que de él puede escribirse. Lo que no puede ser escrito, ¿merece ser vivido? Hemos debido contentarnos, pues, con el estudio de la imaginación material *injertada,* limitándonos casi siempre a estudiar los diferentes ramos de la imaginación materializante, pasando *por encima del injerto* cuando una cultura ha puesto su impronta sobre una naturaleza.

Por lo demás, esto no es para nosotros una simple metáfora. El *injerto* se nos aparece por el contrario como un concepto esencial para la comprensión de la psicología humana. Es para nosotros el signo humano, el signo necesario para especificar la imaginación humana. A nuestros ojos, la humanidad imaginante es un más allá de la naturaleza naturante. El injerto es lo que puede darle a la ima-

ginacion lormal la riqueza y la densidad de las materias. Obliga al seto a florecer y da su materia a la flor. Al margen de toda metáfora, es necesaria la unión de una actividad soñadora y de una actividad ideativa para producir una obra poética. El arte es naturaleza injertada.

Por supuesto que en nuestro estudio sobre las imágenes, cuando hemos reconocido una savia más antigua, lo hemos anotado de paso. Incluso es bastante raro que no hayamos descubierto el origen orgánico de algunas imágenes muy idealizadas. Pero eso no alcanza para que nuestro estudio merezca ser puesto en el rango de un psicoanálisis exhaustivo. Nuestro libro se limita, pues, a ser un ensayo de estética literaria. Tiene la doble finalidad de determinar la sustancia de las imágenes poéticas y la adecuación de las formas a las materias fundamentales.

## vi

Veamos ahora el plan general de nuestro estudio.

Para dejar bien señalado lo que es un eje de la imaginación materializante, comenzaremos por imágenes que *materializan* mal; acudiremos a imágenes superficiales, a imágenes que juegan en la superficie del elemento, sin dejarle a la imaginación el tiempo de trabajar la materia. Nuestro primer capítulo estará consagrado a las aguas claras, a las aguas brillantes que ofrecen imágenes fugitivas y fáciles. Sin embargo, mostraremos que esas imágenes se ordenan y se organizan en razón de la unidad del elemento. Permitiremos prever entonces el paso de una poesía de las aguas a una metapoética del agua, el paso de un plural a un singular. Para tal metapoética, el agua ya no será apenas un *grupo* de imágenes conocidas en una contemplación vagabunda, en una serie de ensoñaciones entrecortadas, instantáneas; es un *soporte* de imágenes y muy pronto será una *aportación* de imágenes, un principio que las funda. El agua se transforma así, poco a poco, en una contemplación que se profundiza, en un elemento de la imaginación materializante. Dicho de otro modo, los poetas tocados de la gracia viven como un agua anual, como un agua que va de la primavera al invierno y que refleja fácilmente, pasivamente, con ligereza, todas las estaciones. Pero el poeta más profundo descubre el agua vivaz, el agua que renace de sí, el agua que no cambia, el agua que marca con su signo imborrable sus imágenes, el agua que es un órgano del mundo, un alimento de los fenómenos corrientes, el elemento vegetante, el elemento que lustra, el cuerpo de las lágrimas.

Pero, repetimos, necesitamos permanecer bastante en la superficie irisada para comprender el precio de la profundidad. Trataremos, pues, de precisar ciertos principios de cohesión que unifican las imágenes superficiales. Veremos en particular cómo el narcisismo del ser individual se encuadra poco a poco en un verdadero narcisismo cósmico. Para cerrar el tema, estudiaremos también un fácil ideal de blancura y de gracia que caracterizaremos bajo el nombre de *complejo del cisne*. Las aguas amorosas y ligeras encuentran en él un símbolo bien fácil de psicoanalizar.

Tendremos que llegar al Capítulo II —en el que estudiaremos la rama principal de la metapoética de

de los objetos, sin esta deformación de las formas que nos permite ver la materia bajo el objeto, el mundo se disgrega en cosas dispares, en sólidos inmóviles e inertes, en objetos extraños a nosotros mismos. El alma sufre entonces una carencia de imaginación material. El agua, agrupando las imágenes, disolviendo las sustancias, ayuda a la imaginación en su tarea de desobjetivación, de asimilación. Aporta también un tipo de sintaxis, una unión continua de las imágenes, un dulce movimiento de éstas que hace levar anclas a la ensoñación aferrada a los objetos. De este modo, el agua elemental de la metapoética de Edgar Poe pone un universo en movimiento singular. Simboliza mediante un lento heracliteísmo, dulce y silencioso como el aceite. Entonces el agua experimenta algo así como una pérdida de velocidad, que es una pérdida de vida; se vuelve una especie de mediador plástico entre la vida y la muerte. Leyendo a Poe se comprende más íntimamente la extraña vida de las aguas muertas, y el lenguaje aprende la más terrible de las sintaxis, la sintaxis de las cosas que mueren, la vida muriente.

Para caracterizar bien esta sintaxis de un devenir y de las cosas, esta triple sintaxis de la vida, de la muerte y del agua, proponemos retener dos complejos, a los que hemos llamado *complejo de Caronte* y *complejo de Ofelia.* Los hemos reunido en un mismo capítulo porque ambos simbolizan el pensamiento de nuestro último viaje y de nuestra disolución final. Desaparecer en el agua profunda o desaparecer en un horizonte lejano, asociarse a la profundidad o a la infinitud; tal es el destino humano que busca su imagen en el destino de las aguas.

Así, cuando hayamos determinado bien los caracteres superficiales y los caracteres profundos del *agua imaginaria,* podremos tratar de estudiar la composición de este elemento con otros elementos de la imaginación material. Veremos que ciertas formas poéticas se nutren de manera doble; que un doble materialismo trabaja a menudo la imaginación material. En ciertas ensoñaciones parece que todo elemento busca una unión o un combate, aventuras que apacigüen o que exciten. En otras, el agua imaginaria se nos aparecerá como el elemento de las transacciones, como el esquema fundamental de las mezclas. Por eso le prestaremos una gran atención a la combinación del agua y de la tierra, combinación que encuentra en lo pastoso su pretexto realista. La pasta es, pues, el esquema fundamental de la materialidad. Según creo, la noción misma de materia está estrechamente ligada a la noción de pasta. Incluso habría que partir de un largo estudio de la acción de amasar y de modelar para plantear bien las relaciones reales y experimentales de la causa formal y de la causa material. Una mano ociosa y acariciadora que recorre líneas bien hechas, que inspecciona un trabajo concluido, puede encantarse con una geometría fácil. Conduce a una filosofía de un filósofo que *ve* al obrero trabajar. En el reino de la estética, esta visualización del trabajo concluido conduce naturalmente a la supremacía de la imaginación formal. Por el contrario, la mano trabajadora e imperiosa aprende la dinamogenia esencial de lo real al trabajar una materia que a la vez resiste y cede como una carne amante y rebelde. Acumula así todas las ambivalencias. Una mano que trabaja de este modo necesita la justa mezcla de la



tierra y del agua para comprender bien lo que significa una materia capaz de una forma, una sustancia capaz de una vida. Para el inconsciente del hombre que amasa, el esbozo es el embrión de la obra, la arcilla es la madre del bronce. Nunca se insistirá, pues, lo suficiente para comprender la psicología del inconsciente creador, sobre las experiencias de la fluidez, de la maleabilidad. En la experiencia de las pastas, el agua aparece claramente como la materia dominadora. Con ella se sueña cuando con ella se beneficia la docilidad de la arcilla.

Para mostrar la aptitud del agua para *componerse* con otros elementos, estudiaremos otras composiciones, pero deberemos tener siempre presente que el verdadero tipo de mezcla para la imaginación material es la mezcla del agua y de la tierra.

Cuando hayamos comprendido que, para el inconsciente, toda combinación de elementos materiales es un matrimonio, podremos darnos cuenta del carácter casi siempre *femenino* atribuido al agua por la imaginación ingenua y por la imaginación poética. Veremos también la profunda *maternidad* de las aguas. El agua hincha los gérmenes y hace surgir las fuentes. El agua es una materia que por todas partes vemos nacer y crecer. La fuente es un nacimiento irresistible, un nacimiento *continuo.* Imágenes tan grandes marcan para siempre el inconsciente que gusta de ellas y suscitan ensoñaciones sin fin. En un capítulo especial hemos tratado de demostrar cómo esas imágenes impregnadas de mitología animan aún naturalmente las obras poéticas.

Una imaginación que se ligue por entero a una materia particular es fácilmente valorizadora. El agua es el objeto de una de las mayores valorizaciones del pensamiento humano: la valorización de la pureza. ¿Qué sería de la idea de pureza sin la imagen de un agua límpida y clara, sin ese hermoso pleonasmo que nos habla de un *agua pura?* El agua acoge todas las imágenes de la pureza. Por lo tanto, hemos tratado de ordenar todas las razones que fundamentan el poder de ese simbolismo. Tenemos en ello un ejemplo de una especie de *moral natural* enseñada por la meditación de una sustancia fundamental.

En relación con este problema de pureza ontológica es comprensible la supremacía que todos los mitólogos han reconocido al agua dulce sobre el agua de mar. Consagramos a esta valorización un corto capítulo. Nos ha parecido que era necesario para traer el espíritu a la consideración de las sustancias. No se comprenderá bien la doctrina de la imaginación material hasta que no se haya restablecido el equilibrio entre las *experiencias* y los *espectáculos.* Los escasos libros de estética que tienen presente la *belleza concreta,* la belleza de las sustancias, a menudo no hacen otra cosa que rozar apenas el problema efectivo de la imaginación material. Voy a dar un solo ejemplo. En su *Estética,* Max Schasler se propone estudiar *"die konkrete Natufschónheit".* Apenas si dedica diez páginas a los elementos, tres de las cuales al agua, y el párrafo central se refiere al infinito de los mares. Era, pues, muy conveniente que insistiéramos sobre las ensoñaciones que se aplican a las aguas naturales más comunes, a las aguas que no necesitan del infinito para retener al soñador.



Nuestro último capítulo abordará el problema de la psicología del agua por caminos muy distintos. No será, propiamente hablando, un estudio de la *imaginación material;* será un estudio de la imaginación dinámica a la cual esperamos poder consagrar otra obra. Ese capítulo se llamará el *agua violenta.*

En primer lugar, en su violencia el agua adquiere una cólera específica o, dicho de otro modo, el agua recibe fácilmente todos los caracteres psicológicos de un *tipo de cólera.* El hombre se jacta con bastante facilidad de domar esta cólera. De este modo el agua violenta se vuelve muy pronto el agua a la que se violenta. Un duelo de malignidad comienza entre el hombre y el mar. El agua se hace rencorosa, cambia de sexo. Al volverse perversa, se hace masculina. He aquí presentada la conquista de una dualidad inscrita en el elemento, nuevo signo del valor original de un elemento de la imaginación material.

Señalaremos pues la voluntad de ataque que anima al hombre que nada, y el desquite del mar, el flujo y reflujo de la cólera que brama y resuena. Nos damos cuenta de la dinamogenia especial que el ser humano adquiere en la frecuentación de las aguas violentas. Será éste un nuevo ejemplo del organicismo fundamental de la imaginación. Volveremos a encontrar aquí esta *imaginación muscular* cuya acción señalamos en la metapoética energética de Lautréamont. Pero al contacto del agua, al contacto del elemento material, esta imaginación material aparecerá a la vez como más natural y como más humana que la imaginación animalizada de Lautréamont. Será una prueba más del carácter di-

recto de los símbolos formados en la contemplación de los elementos por la imaginación material.

Como a lo largo de toda nuestra obra cumpliremos como con una ley con el deber de subrayar, con insistencia quizá fatigosa, los temas de la imaginación material, no necesitaremos resumirlos en nuestra conclusión, que consagraremos casi exclusivamente a la más extremada de nuestras paradojas. Consistirá en probar que las voces del agua son apenas metafóricas, que el lenguaje de las aguas es una realidad poética directa, que los arroyos y los ríos *sonorizan* con una extraña fidelidad los paisajes mudos, que las aguas ruidosas enseñan a cantar a los pájaros y a los hombres, a hablar, a repetir, y que hay continuidad, en suma, entre la palabra del agua y la palabra humana. Y a la inversa, insistiremos sobre el hecho muy poco señalado de que, orgánicamente, el lenguaje humano tiene una *liquidez,* un caudal en su conjunto, un agua en las consonantes. Mostraremos que esta *liquidez* proporciona una excitación psíquica especial, una excitación que ya atrae las imágenes del agua.

Así, el agua va a aparecérsenos como un ser total: tiene un cuerpo, un alma, una voz. Quizá más que cualquier otro elemento, el agua es una realidad poética completa. Una poética del agua, a pesar de la variedad de sus espectáculos, tiene asegurada su unidad. El agua le sugiere necesariamente al poeta una obligación nueva: *la unidad de elemento.* Sin esta unidad de elemento, la imaginación material no queda satisfecha y la imaginación formal no alcanza para ligar los trazos dispares. La obra carece de vida porque carece de sustancia.



## VII

Queremos, por último, cerrar esta introducción general haciendo algunas observaciones sobre la naturaleza de los ejemplos elegidos para sostener nuestras tesis.

La mayoría de esos ejemplos han sido tomados de la poesía, porque creemos que *actualmente* toda psicología de la imaginación sólo puede ser iluminada mediante los poemas que inspira.[4] La imaginación no es, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que *cantan* la realidad. Es una facultad de sobrehumanidad. Un hombre es un hombre en la proporción en que es un superhombre. Un hombre debe ser definido por el conjunto de las tendencias que lo impulsan a sobrepasar la *condición humana.* Una psicología del espíritu en acción es automáticamente la psicología de un espíritu excepcional, la psicología de un espíritu que intenta la excepción: la imagen nueva injertada sobre una antigua imagen. La imaginación inventa algo más que cosas y dramas, inventa la vida nueva, inventa el espíritu nuevo; abre ojos que tienen nuevos tipos de visión. Verá si tiene "visiones". Tendrá visiones si se educa en las ensoñaciones antes de educarse en las experiencias, si las experiencias vienen después como pruebas de esas ensoñaciones. Como lo ha dicho D'Annunzio:

* La *historia* de la psicología del agua no es nuestro tema. Este tema se encuentra tratado en la obra de Martin Ninck, *Die Bedeutung des Wassers im Kuh und Leben der Alten, Eine symbolgeschichtliche Untersuchung,* Philologus, 1921.

Los acontecimientos más ricos nos llegan mucho antes de que el alma se dé cuenta. Y cuando comenzamos a abrir los ojos sobre lo visible, ya éramos desde mucho tiempo atrás adherentes a lo invisible.»

En esta adhesión a lo invisible consiste la poesía primera, la poesía que nos permite tomarle gusto a nuestro destino íntimo. Nos da una impresión de juventud al concedernos sin cesar la facultad de maravillarnos. La verdadera poesía es una función de despertar.

Nos despierta, pero debe conservar el recuerdo de los sueños preliminares. Por eso a veces hemos tratado de demorar el instante en el que la poesía franquea el umbral de la expresión; cada vez que nos hemos encontrado con indicios, hemos intentado volver a trazar la ruta onírica que conduce al poema. Como dice Charles Nodier en sus *Ensoñaciones* (ed. Renduel, p. 162): "Sólo en los sueños está trazado el mapa del mundo imaginable. El universo sensible es algo infinitamente pequeño." Los ensueños y los sueños son, para ciertas almas, la materia de la belleza. Adán se encontró con Eva al salir de un sueño: por ello la mujer es tan hermosa.

Apoyándonos en estas convicciones, podemos hacer abstracción de los conocimientos gastados, de las mitologías formales y alegóricas que sobreviven en una enseñanza sin vida, sin fuerza. Podemos prescindir también de los innumerables poemas sin sinceridad en donde chatos rimadores se encarnizan en multiplicar los ecos más diversos y más confusos. Cuando nos apoyamos en hechos mitológicos, es porque reconocemos en ellos una acción permanente, una acción inconsciente sobre las almas de hoy. En su conjunto, una mitología de las aguas apenas sería una historia. Hemos querido escribir una psicología, enlazar las imágenes literarias y los sueños. Por otra parte, muchas veces hemos observado que lo *pintoresco* traba tanto a las fuerzas mitológicas como a las fuerzas poéticas. Lo pintoresco disemina la fuerza de los sueños. Un fantasma, si pretende ser activo, no tiene derecho a ser abigarrado. Un fanstasma al que se describe con agrado es un fantasma que deja de actuar. A los diversos elementos materiales corresponden fantasmas que conservan sus fuerzas mientras son fieles a su materia o, lo que viene a ser más o menos lo mismo, mientras son fieles a los sueños primitivos.

[5] D'Annunzio, *Contemplación de la Mort,* trad., p. 19.



La elección de los ejemplos literarios se debe también a una ambición que confesaremos tranquilamente, para concluir: si nuestras búsquedas resultan de interés, deberán proporcionar algunos medios, algunos instrumentos para renovar la crítica literaria. Es a lo que tiende la introducción de la idea de *complejo de cultura* en la psicología literaria. Aludimos así a las *actitudes irreflexivas* que dirigen el trabajo de la misma reflexión. Se trata, por ejemplo, en el dominio de la imaginación, de las imágenes favoritas que se suponen tomadas de los espectáculos del mundo y que sólo son *proyecciones* de un alma oscura. Creyendo cultivarse objetivamente lo que se cultiva son los complejos de cultura. El realista elige así *su* realidad en la realidad. El historiador elige *su* historia en la historia. El poeta ordena sus impresiones asociándolas a una tradición. En su mejor forma, el complejo de cultura revive y rejuvenece

una tradición. En su peor forma, el complejo de cultura es un hábito escolar de un escritor sin imaginación.

Naturalmente, los complejos de cultura están injertados en complejos más profundos que el psicoanálisis ha sacado a luz. Como lo ha subrayado Charles Baudouin, un complejo es esencialmente un transformador de energía psíquica. El complejo de cultura continúa esta transformación. La sublimación cultural prolonga la sublimación natural. Al hombre cultivado le parece que una imagen sublimada nunca es lo bastante bella y quiere renovar la sublimación. Si ésta fuese un simple asunto de conceptos, se detendría una vez que la imagen estuviese aprisionada en sus trazos conceptuales; pero el color desborda, la materia aumenta, las imágenes se cultivan; los sueños siguen brotando a pesar de los poemas que los expresan. En esas condiciones, la crítica literaria que no quiera limitarse al balance estático de las imágenes debe acompañarse de una crítica psicológica que reviva el carácter dinámico de la imaginación siguiendo la relación entre los complejos originales y los complejos de cultura. Creemos que no hay otro medio de medir las fuerzas poetizadoras que actúan en las obras literarias. *La descripción* psicológica no alcanza. No se trata tanto de describir formas como de pesar una materia.

En este libro como en otros, aun si esto implica cierta imprudencia, no hemos vacilado en designar los nuevos complejos por su signo cultural, por el signo que todo hombre cultivado reconoce, signo que permanece oscuro, sin resonancias, para el hombre que vive alejado de los libros. Un hombre que no lee quedaría muy asombrado si le habláramos del



encanto sobrecogedor de una muerta adornada de flores que se va, como Ofelia, llevada por la corriente. Hay allí una imagen cuyo crecimiento no ha sido vivido por la crítica literaria. Es interesante señalar cómo tales imágenes —tan poco naturales— se han convertido en figuras retóricas y cómo esas figuras retóricas pueden seguir siendo activas en una cultura poética.

Si nuestros análisis son exactos, creemos que deberían ayudar a pasar de la psicología de la ensoñación común a la psicología de la ensoñación literaria, extraña ensoñación que se escribe, que se coordina al escribirse, que sobrepasa sistemáticamente su sueño inicial, pero que permanece por lo menos fiel a realidades oníricas elementales. Para tener esta constancia del sueño que produce un poema, es necesario tener delante de los ojos algo más que imágenes reales. Es necesario perseguir esas imágenes que nacen en nosotros mismos, que viven en nuestros sueños, esas imágenes cargadas de una materia onírica rica y densa que es un alimento inagotable para la imaginación material.

r

se hace más pesada, se entenebrece, se profundiza, se materializa. Y he aquí que la ensoñación materializante, uniendo los sueños del agua a ensoñaciones menos móviles, más sensuales, termina por construir sobre el agua, por sentir el agua con mayor intensidad y profundidad.

Pero mediríamos mal la "materialidad" de ciertas imágenes del agua, la "densidad" de ciertos fantasmas, si no estudiáramos primero las formas irisadas en la superficie. Esta *densidad* que distingue una poesía superficial de una poesía profunda, la experimentaremos al pasar de los *valores sensibles* a los *valores sensuales.* Creemos que la doctrina de la imaginación sólo podrá aclararse si se hace una buena clasificación de los valores sensuales en relación con los valores sensibles. Sólo los valores sensuales ofrecen "correspondencias". Los valores sensibles apenas si dan traducciones. Debido a que se ha planteado, mezclando lo sensible y lo sensual, la correspondencia de las *sensaciones* (elementos muy intelectuales), se ha impedido un estudio verdaderamente dinámico de la emoción poética. Comencemos entonces por la menos sensual de las sensaciones, por la visión, y veamos cómo se sensualiza. Comencemos por estudiar el agua en su simple *adorno* o apariencia. Captaremos luego, progresivamente, a través de débiles indicios, su *voluntad de aparecer,* o al menos de qué modo simboliza mediante la *voluntad de aparecer* del soñador que la contempla. No nos parece que las doctrinas del psicoanálisis hayan insistido por igual, a propósito del narcisismo, sobre los dos términos de la dialéctica: *ver* y *mostrarse.* La poética de las aguas nos va a permitir aportar una contribución a este doble estudia i



II

No ha sido un simple deseo de fácil mitología, sino una verdadera presciencia del papel psicológico de las experiencias naturales, lo que ha determinado que el psicoanálisis marcara con el signo de Narciso el amor del hombre por su propia imagen, por ese rostro tal cual se refleja en un agua tranquila. En efecto, el rostro humano es, antes que nada, el instrumento que sirve para seducir. Mirándose, el hombre prepara, aguza, acicala ese rostro, esa mirada, todos los instrumentos de seducción. El espejo es el *Kriegspiel* del amor ofensivo. Señalemos rápidamente ese *narcisismo activo,* demasiado olvidado por el psicoanálisis clásico. Sería necesario un libro entero para desarrollar la "psicología del espejo". Nos limitaremos, al comienzo de nuestros estudios, a señalar la ambivalencia profunda del narcisismo que pasa de los rasgos masoquistas a los sádicos, que vive una contemplación que lamenta y una contemplación esperada, una contemplación que consuela y una contemplación que ataca. Al ser que está delante del espejo podemos plantearle siempre la doble pregunta: ¿por qué te miras?, ¿contra quién te miras? ¿Tomas conciencia de tu belleza o de tu fuerza? Estas breves observaciones bastarán para mostrar el carácter inicialmente complejo del narcisismo. A lo largo de este capítulo veremos cómo de página en página se complica el narcisismo.

En primer lugar, es necesario comprender la utilidad psicológica del espejo de las aguas: el agua sirve para *naturalizar* nuestra imagen, para concederle algo de inocencia y de naturalidad al orgullo

de nuestra íntima contemplación. Los espejos son objetos demasiado civilizados, demasiado manejables, demasiado geométricos; son, con demasiada evidencia, instrumentos del sueño como para adaptarse por sí solos a la vida onírica. En su prólogo lleno de imágenes a su libro tan moralmente conmovedor, Louis Lavelle ha señalado la natural profundidad del reflejo acuático, el infinito del sueño que ese reflejo sugiere:

> Imaginemos a Narciso delante del espejo; la resistencia del cristal y del metal opone una barrera a sus propósitos. Golpea su frente y sus puños contra ella; si da la vuelta no encuentra nada. El espejo aprisiona en sí un trasmundo que se le escapa, donde se ve sin poderse agarrar y separado de él por una falsa distancia que él puede disminuir, pero no franquear. Por el contrarío, la fuente es un camino que se le abre.. .*

El espejo de la fuente ofrece, pues, la oportunidad de una *imaginación abierta.* El reflejo un poco vago, un poco pálido, sugiere una idealización. Ante el agua que refleja su imagen, Narciso siente que su belleza *continúa,* que no está acabada, que hay que culminarla. Los espejos de cristal, en la viva luz de la habitación, dan una imagen demasiado estable. Llegarán a ser vivos y naturales cuando se los pueda comparar con un agua viviente y natural, cuando la imaginación *renaturalizada* pueda recibir la *participación* de los espectáculos de la fuente y del río.

Captamos aquí uno de los elementos del *sueño natural,* la necesidad del sueño de inscribirse profun-

[1] Louis Lavelle, *L'erreur de Narcisse,* p. 11.



damente en la naturaleza. No soñamos profundamente con *objetos.* Para soñar profundamente, hay que soñar con *materias.* Un poeta que comienza por el *espejo* debe llegar al *agua de la fuente* si quiere dar su *experiencia poética completa.* La experiencia poética, a mi modo de ver, debe ser puesta bajo la dependencia de la experiencia onírica. Una poesía tan elaborada como la de Mallarmé rara vez elude esta ley; nos dará la intususcepción de las imágenes del agua en las imágenes del espejo:

*O miroir!*
*Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée*
*Que de fois et pendant des heures, désolée*
*Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont*
*Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,*
*Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,*
*Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine,* ;
*J'ai de mon réve épars connu la nudité!*[2]

[¡Oh espejo! ;
Agua fría por el hastío helada en tu marco,
Cuántas veces y durante cuántas horas, desolada
De los sueños y buscando en mis recuerdos que son
Como hojas bajo tu lámina de agujero profundo,
Me aparecí en ti como una sombra lejana,
Pero, horror, algunas noches, en tu fuente severa,
He conocido de mi sueño confuso la desnudez!]

Un estudio sistemático de los *espejos* en la obra de Georges Rodenbach nos llevaría a la misma conclusión.

Abstracción hecha del *espía,* ojo inquisidor siempre claro, siempre ofensivo podríamos registrar que

[2] Stéphane Mallarmé, *Hérodiade.*

todos los espejos de Rodenbach están velados, tienen la misma vida gris que las aguas de los canales que rodean a Brujas. En Brujas todo espejo es un agua dormida.

ni

Narciso va por lo tanto a la fuente secreta, al fondo de los bosques. Tan sólo allí se siente *naturalmente* duplicado; tiende los brazos, hunde las manos en su propia imagen, le habla a su propia voz. Eco no es una ninfa lejana. Vive en el fondo de la fuente. Eco está sin cesar con Narciso. Es él. Es su voz. Tiene su rostro. No la oye a grandes voces. La escucha en un murmullo, como el murmullo de su voz seductora, de su voz de seductor. Ante las aguas, Narciso tiene la revelación de su identidad y de su dualidad, la revelación de sus dobles poderes viriles y femeninos, sobre toda la revelación de su realidad y de su idealidad.

Así, cerca de la fuente nace un *narcisismo idealizante* cuya importancia para una psicología de la imaginación querríamos señalar de pasada. Esto nos resulta más necesario en la medida en que el psicoanálisis clásico parece subestimar el papel de esta idealización. En efecto, el narcisismo no siempre es neurotizante. También desempeña un papel positivo en la obra estética, y por transposiciones rápidas, en la obra literaria. La sublimación no siempre es la negación de un deseo; no siempre se presenta como una sublimación *contra* instintos. Puede ser una sublimación *por* un ideal. Entonces Narciso ya no dice: "Me amo tal cual soy", dice: "Soy tal cual me amo." Soy enfervorizado porque me amo con fervor. Quiero



parecer, por lo tanto debo aumentar mi adorno, mi apariencia. Así la vida se ilustra, se cubre de imágenes. La vida crece; transforma al ser; la vida gana en blancuras; la vida florece; la imaginación se abre a las más lejanas metáforas; participa en la vida de todas las flores. Con esta dinámica floral la vida real cobra un nuevo impulso. La vida real se siente mejor si le concedemos sus merecidas vacaciones de irrealidad.

Ese narcisismo idealizante realiza entonces la sublimación de la caricia. La imagen contemplada en las aguas aparece como el contorno de una caricia completamente visual. No tiene ninguna necesidad de la mano acariciadora. Narciso se complace en una caricia lineal, virtual, formalizada. Nada de material subsiste en esta imagen delicada y frágil. Narciso contiene su aliento:

*Le moindre soupir*
*Que j'exhalerais*
*Me viendrait ravir*
*Ce que ¡'adoráis*
*Sur l'eau bleue et blonde*
*Et cieux et forêts*
*Et rose de l'onde?*

[El menor suspiro
Que exhale
Me arrebatará
Lo que yo adoraba
Bajo el agua azul y rubia
Y cielos y frondas
Y rosa de la onda.]

[8] Paul Valéry, "Narcisse", *Mélanges.*

Tanta fragilidad y tanta delicadeza, tanta irreal dad empujan a Narciso fuera del presente. La con templación de Narciso está ligada casi fatalmente i una esperanza. Meditando sobre su belleza, Narcisi medita sobre su porvenir. El narcisismo determim pues una especie de *catoptromancia natural.* Por lo demás, las combinaciones de la hidromancia y *á* la catoptromancia no son raras. Delatte[4] alude a una práctica en la que se combinan los reflejos dd agua y los de un espejo sostenido por encima de la fuente. A veces, se suman realmente los poderes re- flejadores hundiendo en el agua el *espejo adivinatorio. Nos parece,* pues, innegable que uno de los componentes de la hidromancia proviene del narcisismo. Cuando se haga un estudio sistemático de los caracteres *psicológicos* de la adivinación, habrá que otorgarle un gran papel a la imaginación material, Parecería que en la hidromancia se le atribuye una doble vista al agua tranquila porque ella nos muestra a un doble de nuestra persona.

## IV

Pero Narciso en la fuente no está entregado tan sólo a la contemplación de sí mismo. Su propia imagen es el centro de un mundo. Con Narciso, por Narciso, es todo el bosque el que se mira, todo el cielo el que viene a tomar conciencia de su grandiosa imagen. En su libro *Narciso,* que merecería para sí solo un largo estudio, Joachim Gasquet nos ofrece en una fórmula de una densidad admirable toda una meta-

[4] Delatte, *La Catoptromancie grecque et ses derives,* París, 1932, p. 111.



física de la imaginación (p. 45): "El mundo es un inmenso Narciso que se está pensando." ¿Dónde se pensaría mejor que ante sus imágenes? En el cristal de las fuentes, un gesto turba las imágenes, un reposo las restituye. El mundo reflejado es la conquista de la calma. Soberbia creación que sólo pide la inacción, que sólo pide una actitud soñadora, en la que veremos el mundo dibujarse tanto mejor cuanto más largo tiempo soñemos inmóviles. Un *narcisismo cósmico,* que vamos a estudiar un poco en detalle bajo sus diversas formas, prolonga pues, naturalmente, el narcisismo egoísta. "Soy hermoso porque la naturaleza es hermosa, la naturaleza es hermosa porque soy hermoso." Tal es el diálogo sin fin entre la imaginación creadora y sus modelos naturales. El narcisismo generalizado transforma a todos los seres en flores y da a todas las flores la conciencia de su belleza. Todas las flores se *anarcisan* y para ellas el instrumento maravilloso del narcisismo es el agua. Necesitamos seguir ese giro del pensamiento para lograr reconocer todo el poder, todo el encanto filosófico de una idea como la de Shelley: [5] "Las amarillas flores miran eternamente sus propios ojos lánguidos reflejados en el calmo cristal." Desde el punto de vista realista es una imagen mal hecha: no existe el ojo de las flores. Pero, para el sueño del poeta, es necesario que las flores *vean,* ya que se miran en el agua pura. También Keats, en una misma página de una deliciosa frescura, reúne la leyenda humana, la cósmica y la floral de Narciso. En su poema, Narciso le habla primero a Eco, viendo el vacío y la serenidad del cielo azul reflejado en el centro del

[5] Shelley, *Oeuvres completes,* trad. Rabbe, t. i, p. 93.

estanque, en un pequeño claro; luego, sobre la orilla, descubre la b;lleza dibujada, el arte geométrico de los colores.

*...il surprit une fleur solitaire;*
*Une modeste fleur abandonnée, sans aucune fierté,*
*Penchant sa beauté sur le miroir de l'onde*
*Pour s'approcher amoureusement de sa propre image*
*[attristée.*
*Sourde au léger zéphyr, elle restait immobile;*
*Mais semblait insatiable de se pencher, languir, aimer.*

[... sorprendió a una flor solitaria;
Una modesta flor abandonada, carente de orgullo,
Que inclinaba su belleza sobre el espejo del agua
Para acercarse amorosamente de su propia
imagen contristada.
Sorda a la leve brisa, permanecía inmóvil;
Pero parecía sedienta de inclinarse, languidecer,
amar.]

Delicado matiz de un narcisismo sin orgullo que da a cada cosa bella, a la más simple de las flores, la conciencia de su belleza. Para una flor, nacer cerca del agua es realmente consagrarse al narcisismo natural, al narcisismo húmedo, humilde, tranquilo.

Si tomamos una por una, como intentamos hacerlo, las ensoñaciones particulares ante una realidad particular, descubrimos que ciertas ensoñaciones tienen un destino estético muy regular. Tal el caso de la ensoñación frente al reflejo de las aguas. Cerca de la corriente, en sus reflejos, el mundo tiende a la belleza. El narcisismo, primera conciencia de una belleza, es pues el germen de un pancalismo.[6] La

[8] Doctrina filosófica que hace depender de lo bello *te* das las demás categorías. [T.]



fuerza de ese pancalismo reside en que es progresivo, en que es detallado. Ya tendremos otras ocasiones de estudiarlo.

Veamos primero diferentes especies de narcisismo cósmico. En vez del narcisismo preciso y analítico de un reflejo muy luminoso vemos aparecer en la contemplación de las aguas de otoño un narcisismo velado, brumoso. Parecería que les falta a los objetos la voluntad de reflejarse. Quedan entonces el cielo y las nubes que necesitan todo el lago para pintar su drama. Cuando el lago irritado responde a la tempestad de los vientos, vemos imponérsele al poeta una especie de narcisismo de la cólera. Shelley traduce en una admirable imagen ese irritado narcisismo. El agua parece entonces, según él, "una gema en la que se graba la imagen del cielo".

No entenderemos toda la importancia del narcisismo si nos limitamos a su forma reducida, si lo separamos de sus generalizaciones. El ser que confía en su belleza tiende al pancalismo. Podemos mostrar una actividad dialéctica entre el narcisismo individual y el narcisismo cósmico como aplicación del principio tan largamente desarrollado por Ludwig Klages: sin un polo en el mundo, la polaridad del alma no podría establecerse.[7] El lago no sería un buen pintor si en primer lugar no me retratara, declara el narcisismo individual. Luego, el rostro reflejado en el centro de la fuente impide a menudo huir al agua y la consagra a su función de espejo universal.

*

[7] Klages, *Der Geist ais Widersacher der Seele,* vol. 3, t. I, p. 1132: "Ohne Weltpol fande der seelische Pol nicht statt."

f



Así canta Eluard:

*Jet on ne peut se perdre*
*Et mon visage est dans l'eau puré je vois*
*Chanter un seul arbre*
*Adoucir des cailloux*
*Refléter l'horizon?*

[Aquí no es posible perderse
Y mi rostro está en el agua pura veo
Cantar un solo árbol
Suavizar los guijarros
Reflejar el horizonte.]

Poco a poco la belleza se encuadra. Se propaga de Narciso al mundo; es comprensible la certidumbre de Frédéric Schlegel *(Lucinde,* ed. 1907, p. 16): "Sabemos con certeza que vivimos en el más hermoso de los mundos." El pancalismo llega a ser i una seguridad íntima. \

*A* veces sentimos en un poeta cierta resistencia a • ese espejismo cósmico. Sería el caso, creo, de Eugenio d'Ors. Eugenio d'Ors es evidentemente un poeta "terrestre". Según él, el paisaje debe ser en primer lugar "geológico". Vamos a transcribir una página en que manifiesta su resistencia a la poesía del agua. Por contraste, aclarará nuestro propio punto de vista. Eugenio d'Ors [9] quiere demostrarnos que las condiciones de aire y de luz son *adjetivos* que no pueden hacernos conocer la verdadera *sustancia* del paisaje. Pretende, por ejemplo, que una *marina* ofrezca "una consistencia arquitectónica" y concluye:

Una marina que pudiera ser invertida, por ejemplo, i sería mala pintura. El propio Turner —tan audaz,

[8] Eluard, *Le livre ouvert,* p 30
[9] Eugenio d'Ors, *Vida de Goya.*



sin embargo, en las fantasmagorías luminosas— no se expone nunca a pintar una marina *reversible,* es decir, en que el cielo pudiese ser tomado por el agua, y el agua por el cielo. Y si el impresionista Monet, en la serie equívoca de los *Nenúfares* lo ha hecho así, puede decirse que en el pecado ha llevado la penitencia, pues nunca los *Nenúfares* de Monet han sido ni serán considerados en la historia del arte como un producto normal: antes bien, como un capricho que, si de momento acaricia nuestra sensibilidad, carece de títulos para ser recibido en los archivos nobiliarios de nuestra memoria. Recreo de un cuarto de hora, objeto transitorio situado ya hoy mismo en la vecindad inmediata de lo que es puramente decorativo entre las realizaciones del arte industrial, hermano del arabesco, de las tapicerías, de los platos de Faenza, cosa, en fin, que se ve sin contemplar, que se aprehende sin pensamientos y se olvida sin remordimiento.

¡Qué desdén por "el objeto fungible"! ¡Qué necesidad de una belleza inmóvil! Al revés de Eugenio d'Ors recibiríamos encantados una obra de arte que dé una ilusión de movilidad, que nos engañe incluso, si este error abriera el camino para una ensoñación. Es lo que sentimos ante las *Ninfeas.* Cuando se simpatiza con los espectáculos del agua, siempre estamos prontos para gozar de su función narcisista. La obra que sugiere esta función queda inmediatamente comprendida dentro de la función material del agua.

Quizá estas observaciones acerca del narcisismo egoísta y del narcisismo cósmico parezcan mejor fundadas si acentuamos su carácter metafísico.

La filosofía de Schopenhauer ha demostrado que la contemplación estética calma un instante la desgracia del hombre separándolo del drama de la voluntad. Esta separación de la contemplación y de la voluntad borra un rasgo que querríamos subrayar: la voluntad de contemplar. También la contemplación determina una voluntad. El hombre quiere ver. Ver es una necesidad directa. La curiosidad vuelve dinámico al espíritu humano. Pero parecería que en la propia naturaleza hay *fuerzas de visión* activas, Entre la *naturaleza contemplada* y la *naturaleza contemplativa* las relaciones son estrechas y recíprocas, La *naturaleza imaginaria* realiza la unidad de la *natura naturans* y de la *natura naturata.* Cuando un poeta vive su sueño y sus creaciones poéticas, realiza esta unidad natural. Parecería entonces que la naturaleza contemplada ayuda a la contemplación, que contiene ya los medios de contemplación. El poeta nos pide "asociarnos, tan cerca como podamos, con esas aguas que hemos delegado a la contemplación de lo que existe".[10] Pero, ¿quién contempla mejor, el lago o el ojo? El lago, el estanque, el agua dormida nos detiene en su orilla. Dice a la voluntad: ";no irás más lejos; estás entregada al deber de mirar las cosas lejanas, los más allá! Mientras tú corrías, algo aquí ya miraba". El lago es un gran ojo tranquilo. El lago recoge toda la luz y hace un mundo con ella. Gracias a él, ya, el mundo es contemplado, el mundo es representado. También él puede decir: el mundo es mi representación. Cerca del lago comprendemos la vieja teoría fisiológica de

[10] Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le Soleit levant,* p. 230.



la *visión activa.* En la visión activa, parecería que el ojo proyecta luz, ilumina sus imágenes. Se comprende entonces que el ojo tenga la voluntad de ver sus visiones, que la contemplación sea, también, voluntad.

Por lo tanto, el cosmos está de alguna manera alcanzado por el narcisismo. El mundo quiere verse. La voluntad, tomada en su aspecto schopenhaueriano, crea ojos para contemplar, para hartarse de belleza. ¿El ojo no es por sí solo de una belleza luminosa? ¿No lleva acaso la señal del pancalismo? Debe ser bello para ver lo bello. Es necesario que el iris del ojo tenga un hermoso color para que los colores hermosos entren en su pupila. Sin un ojo azul, ¿cómo ver verdaderamente el cielo azul? Sin un ojo negro, ¿cómo mirar la noche? Recíprocamente, toda belleza es ocelada. Esta unión pancalista de lo visible y de la visión ha sido sentida por innumerables poetas que la han sentido sin definirla. Es una ley elemental de la imaginación. Por ejemplo, en su *Prometeo liberado,* Shelley escribe: "El ojo gracioso de una violeta mira el cielo azulado hasta que su color se vuelve semejante a lo que mira." ¿Podríamos acaso sorprender mejor a la imaginación material en su tarea de mimetismo sustancial?

La *Swanevit* de Strindberg, mientras aguarda al príncipe encantador, acaricia el lomo y la cola del pavo real: "¡Pequeño Pavo!, ¡pequeño Pavo! ¿Qué ves? ¿Qué oyes? ¿Vendrá alguien? ¿Quién vendrá? ¿Será un pequeño príncipe? ¿Es hermoso y encantador? ¿Puedes verlo con tus ojos azules? (Sostiene en el aire una pluma de pavo real y mira con fijeza el ojo de la pluma.)"[11] Recordemos de paso que el *ojo*

[11] Strindberg, *Swanevit,* trad., p. 329.

de las plumas se llama también *espejo.*[12] Es una nuevi prueba de la ambivalencia que juega en ambos par ticipios *visto* y *vidente. Pata* una visión ambivalente, el pavo es una visión multiplicada. Según Creuzer, *el pavo real primitivo* tiene cien ojos.[13]

No tarda en aparecer un matiz nuevo en la visidit generalizada, fortificando el carácter *voluntario* de la contemplación. La comedia mágica de Strindberg ilumina ese rasgo. El iris de la pluma de pavo real, ese "ojo" sin pupilas, ese *ojo permanente* de pronto se endurece. En lugar de contemplar, observa. Una *relación de Argos* deforma entonces la tierna fascinación del amor admirativo: Hace un momento me mirabas, ahora me observas. Inmediatamente después de las caricias, Swanevit siente la insistencia de la *rueda ocelada:* "Estás ahí para observar, maligno Argos. . . ¡Tonto! Voy a correrla cortina, mira. (Corre una cortina que oculta al pavo real, pero no el paisaje y luego se dirige hacia las palomas.) Mis tórtolas blancas, blancas, blancas, vais a ver lo más blanco que hay." Al fin, cuando la tentación sobrevenga, el pavo real, Argos de ojos crueles, correrá la cortina (p. 248). "¿Quién ha corrido la cortina? ¿Quién le ha mandado al pájaro mirarnos con su centena de ojos?" ¡Oh, cola multividente!

Una crítica que corA\a en sus convicciones realistas y *lógicas* nos acusará fácilmente de estar iugatvdo aquí con \a pa\abra *o/o,* palabra *atribuida* —¿por *qué azar?— a las* manchas circulares de las plumas del pavo real. Pero el lector que acepte de veras ser

[12] En francés, no en español. [T.]

[13] Creuzer, *Religión de l'Antiquité,* rrad. Guigniaut, t. i, p. 168.



invitado a la contemplación que el pavo real le ofrece no podrá olvidar la extraña impresión producida por la convergencia de esas cien "miradas". Es evidente que la propia cola *quiere* fascinar. Observemos bien la rueda desplegada. No es plana. Está curvada como una concha. Si alguna criatura del gallinero pasa ante el centro de ese espejo cóncavo, de esta visión cóncava, el orgullo se vuelve irritación, la cólera corre sobre las plumas, la rueda entera se estremece, tiembla, zumba. El espectador tiene entonces la impresión de estar ante una *voluntad directa* de belleza, ante un poder de ostentación que no puede quedar pasivo. La psicología humana de alguna belleza tontamente ostentosa carece de ese carácter de *belleza ofensiva* que un observador del animal no puede desconocer. Siguiendo este ejemplo, un filósofo schopenhaueriano podría convencerse de la necesidad de reunir en una nueva síntesis las lecciones divididas de Schopenhauer: El magnetismo de la contemplación pertenece al orden de la voluntad. Contemplar no es oponerse a la voluntad, es seguir otra rama de la voluntad, es participar en la voluntad de belleza que es un elemento de la voluntad general.

Sin una doctrina de la imaginación activa que una el fenómeno de la belleza con la voluntad de visión, páginas como la de Strindberg resultan incomprensibles y sin brillo. E insistiremos en leerlas mal si buscamos en ellas fáciles símbolos. Para una lectura correcta, la imaginación tiene que *participar* a la vez de la vida de las formas y de la vida de las materias. El pavo real viviente opera esta síntesis.

No se le escapó a Victor Hugo esta composición del narcisismo cósmico y del pancalismo dinámico.

Comprendió que la naturaleza nos forzaba a la contemplación. Ante uno de los grandes espectáculos de las orillas del Rin, escribió: "Era uno de esos lugares en los que uno cree ver hacer la rueda a ese magnífico pavo real que es la naturaleza."[14] Podemos decir, pues, que el pavo real es un microcosmos del pancalismo universal.

Así, bajo las más diversas formas, en las ocasiones más diferentes, en los autores más ajenos entre sí, vemos reproducirse un intercambio sin fin de la visión a lo visible. Todo lo que hace ver, ve. Lamartine escribe en *Graziella:* "Los relámpagos resplandecen sin interrupción a través de las ranuras de mis persianas, como las guiñadas de un ojo de fuego sobre los muros de mi habitación."[16] El relámpago que ilumina mira.

Pero si la mirada de las cosas es ligeramente dulce, ligeramente grave, ligeramente pensativa, es una mirada del agua. El examen de la imaginación nos lleva a esa paradoja: en la imaginación de la visión generalizada, el agua juega un papel inesperado. El ojo verdadero de la tierra es el agua. En los nuestros, el *agua* sueña. ¿Acaso nuestros ojos no son "ese charco inexplorado de luz líquida que Dios ha puesto en el fondo de nosotros"?[16] En la naturaleza sigue siendo el agua la que ve, sigue siendo el agua la que sueña. "El lago hace al jardín. Todo se compone en torno de esta agua que piensa."[1T] Desde que nos entregamos por entero al reino de la imaginación, con todas las fuerzas reunidas del sueño y de la contemplación,

[14] Víctor Hugo, *Le Rhin,* t. n, p. 20.
[1B] Lamartine, *Confidences,* p. 245.
[16] Claudel, *L'Oiseau noir dans le Soleil levant,* p. 229.
'' *Ibid.*



comprendemos la profundidad del pensamiento de Paul Claudel: "De este modo el agua es la mirada de la tierra, su aparato de mirar el *tiempo...*"[18]

VI

Después de esta digresión metafísica, volvamos a los caracteres más simples de la psicología de las aguas.

A todos los juegos de las aguas claras, de las aguas primaverales, espejeantes de imágenes, hay que agregar un componente de la poesía de ambas; la *frescura.* Encontraremos luego esta cualidad que pertenece al volumen del agua, cuando estudiemos los mitos de la pureza. Veremos que esta frescura es una fuerza de despertar. Pero debemos señalarla ya porque entra en composición con las otras imágenes inmediatas. Una psicología de la imaginación necesita encarar a la vez todos los datos inmediatos de la conciencia estética.

Esta frescura que sentimos al lavarnos las manos en un arroyo, se extiende, se expande, se apropia de la naturaleza entera. Se vuelve rápidamente la frescura de la primavera. A ningún sustantivo puede asociarse con mayor fuerza el adjetivo *primaveral* que al agua. Para un oído francés, no hay más frescos vocablos que los de *aguas primaverales.* La frescura impregna a la primavera mediante sus aguas resplandecientes: valoriza toda la estación primaveral. Por el contrario, la frescura es peyorativa en el reino de las imágenes del aire. Un viento frío, ya, nos perturba. Enfría un entusiasmo. De este modo, cada

[18] Claudel, *L'Oiseau noir dans le Soleil levant,* p. 229.

adjetivo tiene su sustantivo privilegiado que la imaginación material retiene en seguida. La *frescura* es, pues, un adjetivo del agua. En cierto modo, el agua es la frescura sustantivada. Señala un clima poético. Dialectiza a la verde Erín y a la roja Escocia, la hierba contra el matorral.

Cuando encontramos la raíz sustancial de la cualidad poética, cuando encontramos verdaderamente la *materia* del adjetivo, la materia sobre la que trabaja la imaginación material, todas las metáforas bien arraigadas se.desarrollan por sí solas. Los valores sensuales —y no las sensaciones—, estando vinculados a sustancias ofrceen *correspondencias* que no engañan. Así, los perfumes verdes como las praderas son perfumes frescos: se relacionan con carnes frescas y lustrosas, con carnes plenas como carnes de niños. Toda la *correspondencia* está mantenida por el *agua primitiva,* por un agua carnal, por el elemento universal. La imaginación material está segura de sí cuando ha reconocido el valor ontológico de una metáfora. Por el contrario, el fenomenismo, en poesía, es una doctrina sin fuerza.

## VII

También la canción del arroyo es fresca y clara. En efecto, el ruido de las aguas retoma con toda naturalidad las metáforas de la frescura y de la claridad. Las aguas que ríen, los arroyos irónicos, las cascadas ruidosamente alegres aparecen en los más variados paisajes literarios. Esas risas y esos gorjeos parecen ser el lenguaje pueril de la naturaleza. En el arroyo habla la naturaleza niña,



Es difícil apartarse de esta poesía infantil. En muchos poetas, los arroyos dicen sus glu-glu en ese mismo tono especial de la *nursery* que muy a menudo bloquea el alma infantil en disílabos pobres en consonantes: dada, bobo, lolo, coco. Así cantan los arroyos en los cuentos para niños fabricados por los mayores.

Pero esta excesiva simplificación de una armonía pura y profunda, esta persistente puerilidad, este infantilismo poético, que son la tara de tantos poemas, no deben llevarnos a subestimar la juventud de las aguas, la lección de vivacidad que nos dan las aguas vivientes.

Esas fuentes silvestres, esas *Waldquellen,* a menudo escondidas, son antes escuchadas que vistas. Las escuchamos al despertar, cuando salimos de los sueños. Así las oye Fausto a las orillas **del** Peneo:

*Scheint die Welle doch ein Schwatzen*

[Finge el agua un parloteo]

y las ninfas contestan:

*Wir sauseln, wir rieseln*
*Wir flüsten dir zu.*

[Murmuramos, fluimos, gorjeamos para ti.] *(Segundo Fausto,* II acto, *El Peneo).*

¿Pero esta mitología contiene verdadera fuerza? Feliz aquel que es despertado por la fresca canción del arroyo, por una voz real de la naturaleza viva. Cada nuevo día tiene para él la dinámica del nacimiento. Al amanecer, el canto del arroyo es un canto de mocedad, un consejo de juventud. ¿Quién nos

dará el despertar *natural,* el despertar *en la naturaleza?*

## vin

A la poesía superficial de los reflejos se asocia una sexualización del todo visual, artificial y a menudo pedante, que da lugar a la evocación más o menos libresca de las náyades y las ninfas. Se forma de ese modo un cúmulo de deseos y de imágenes, un verdadero complejo de cultura que quedaría bastante bien designado con el nombre de *complejo de Nausicaá.* En efecto, ninfas y nereidas, dríadas y hamadríadas no son sino imágenes escolares, productos de la burguesía que ha pasado por las aulas. Al trasladar al campo sus recuerdos de colegio, un burgués que cita veinte palabras de griego, no olvidándose de respetar algunas diéresis sobre las *i,* no concibe la fuente sin la ninfa, la ensenada sombría sin la hija de un **rey.**

Al final de este capítulo caracterizaremos mejor el *complejo de cultura* cuando podamos hacer el balance de las *palabras* y de las *imágenes* en los símbolos tradicionales. Volvamos al examen de los espectáculos reales que están en el origen de las metáforas de la imaginación,

Tal como los poetas la describen o la sugieren, tal como los pintores la dibujan, *la mujer bañándose* es inhallable en nuestros campos. El baño ya no es sino un deporte. En tanto que deporte, es lo contrario de la timidez femenina. Al baño asiste hoy una *multitud.* Ofrece "un medio" a los novelistas; no puede dar como resultado un verdadero poema de la naturaleza.



Por lo demás, la imagen primitiva, la imagen de la bañista de luminosos reflejos, es falsa. La bañista, al agitar las aguas, quiebra su propia imagen. El que se baña no se refleja. Es necesario, pues, que la imaginación supla a la realidad, realizando entonces un deseo.

¿Cuál es, en ese caso, la función sexual del río? Evocar la desnudez femenina. Esta agua es muy clara, dice el paseante. ¡Con qué fidelidad reflejaría la más bella de las imágenes! En consecuencia, la mujer que se bañe en ella será blanca y joven; por lo tanto, estará desnuda. El agua evoca en primer lugar la desnudez *natural,* la desnudez que puede guardar una inocencia. En el reino de la imaginación, los seres verdaderamente desnudos, cuyas líneas carecen de vello, salen siempre de un océano. El ser que sale del agua es un reflejo que poco a poco se materializa: es una *imagen* antes de ser un *ser,* es deseo antes de ser una imagen.

En ciertas ensoñaciones, todo lo que se refleja en el agua lleva un sello femenino. Veamos un buen ejemplo de ese fantasma. Un héroe de Jean-Paul que sueña al borde del agua dice de pronto, sin la menor explicación: "Del medio de las puras ondas de los lagos se elevaba la cima de las colinas y de las montañas que parecían bañistas saliendo del agua..."[19] Podemos desafiar a cualquier realista a que no podrá explicarnos esta imagen. Podemos interrogar a cualquier geógrafo: a menos que haya abandonado la tierra por los sueños, nunca podrá confundir un perfil orográfico con un perfil femenino. La imagen femenina se le impuso a Jean-Paul a partir de una

i» Jean-Paul, £/ *Titán,* trad. Chasles, t. i, p. 36.

ensoñación sobre un reflejo. Sólo podemos darnos cuenta de ello gracias al largo rodeo de esta explicación psicológica que proponemos.

El cisne, en literatura, es un *ersatz* de la mujer desnuda. Es la desnudez permitida, es la blancura inmaculada y sin embargo ostensible. ¡Por lo menos, los cisnes se dejan ver! Adorar al cisne es desear a la bañista.

Una escena del *Segundo Fausto* nos va a mostrar en detalle cómo el marco hace surgir al personaje, y cómo evoluciona el deseo del soñador bajo distintas máscaras. Veamos esta escena, que dividiremos en tres cuadros: el paisaje — la mujer — el cisne.[20]

Primero el paisaje deshabitado:

> Las aguas resbalan a través de la frescura de los espesos matorrales, suavemente agitados; no murmuran, apenas corren; de todos lados, mil fuentes se reúnen en estanques puros y brillantes, allanados, ahuecados por el baño.
> *Zum Bade flach vertieften Rautn.*

Parecería que la naturaleza ha formado criptas para esconder a las bañistas. Inmediatamente, el espacio hueco y fresco se puebla en el poema, según la ley de la imaginación de las aguas. Veamos el segundo cuadro:

> ^ ¡Florecientes y jóvenes figuras de mujer, ofrecidas
> ** al ojo encantado, duplicadas por el espejo líquido!

[20] Goethe, *Segundo Fausto,* acto II.



> Se bañan juntas alegremente, nadando con osadía, caminando con temor; ¡y los gritos y la lucha en el agua? »

En ese punto el deseo se condensa, se precisa, se interioriza. No es ya una simple alegría de los ojos. La imagen total y viva se prepara:

> Esas hermosas deberían bastarme, mi ojo debería gozar con esto; sin embargo, mi deseo va siempre más adelante; mi mirada penetra vivamente hasta este retiro. El rico follaje de la espesa vegetación oculta a la noble reina.

Y el soñador contempla verdaderamente lo que se oculta; con lo real fabrica misterio. Las imágenes de "cobertura" van a hacer, pues, su aparición. Estamos ahora en el núcleo del fantasma. Bien cubierto, el núcleo va a proliferar; va a aglomerar las imágenes más lejanas. Llegan primero los cisnes, luego el Cisne:

> ¡Oh maravilla! también a nado desdé sus retiros llegan los cisnes, con movimientos puros y majestuosos; bogan dulcemente, tiernos y familiares: pero la cabeza y el pico se mueven como orgullosos y complacidos… Uno de ellos, sobre todo parece pavonearse con audacia, y nada rápidamente entre los demás; sus plumas se hinchan; impulsando las olas sobre las olas, avanza hacia el asilo sagrado. ..

Los puntos suspensivos —tan raros en el alemán clásico— están puestos por Goethe en los lugares debidos (versos 7300 y 7306, ed. Hermann Bohlau, Weimar, 1888). Como ocurre a menudo, los puntos

suspensivos "psicoanalizan" el texto. Mantienen en suspenso lo que no debe ser dicho explícitamente. Nos permitimos eliminar de la traducción de Porchat los numerosos puntos suspensivos que no figuran en el texto alemán y que han sido agregados para sugerir evasiones sin fuerza, sin verdad, sobre todo si se las compara con las evasiones que reclaman un psicoanálisis.

Por lo demás, no sería difícil, ni siquiera a un mínimo aprendiz de psicoanálisis, registrar los rasgos *masculinos* en esta imagen del cisne. Como todas las imágenes en acción en el subconsciente, la imagen del cisne es hermafrodita. El cisne es femenino en la contemplación de las aguas luminosas; es masculino en la acción. Para el inconsciente la acción es un acto. Para el inconsciente, sólo hay *un acto...* Una imagen que sugiere un acto debe evolucionar en el inconsciente del femenino al masculino.

La página del *Segundo Fausto* nos ofrece, pues, un buen ejemplo de lo que llamaremos una imagen completamente dinámica. La imaginación amasa a veces las imágenes en el seno de la sensualidad. Primero se nutre de lejanas imágenes; sueña ante un vasto panorama; extrae luego un sitio secreto en donde reúne imágenes más humanas. Pasa del goce de los ojos a más íntimos deseos. Por último, en el apogeo del sueño de seducción, las visiones llegan ' a ser intenciones sexuales, sugiriendo actos. Entonces, "las plumas se hinchan, el cisne avanza hacia el asilo sagrado...".

Un paso más en el psicoanálisis y comprenderemos que el canto del cisne antes de su muerte puede ! ser interpretado como los elocuentes juramentos del amante, como la voz cálida del seductor antes del ins-



tante supremo, antes de ese término tan fatal para la exaltación que es una verdadera "muerte amorosa".

Ese *canto del cisne,* ese canto de la muerte sexual, ese canto del deseo exaltado que va a encontrar su calma, aparece muy raramente en su significación como complejo. No tiene más resonancia en nuestro insconsciente porque la metáfora del *canto del cisne* es una de las metáforas más gastadas. Ha sido aplastada bajo un simbolismo ficticio. Cuando el cisne de La Fontaine dice "su último canto" bajo el cuchillo del cocinero, la poesía deja de vivir, deja de emocionar, pierde su significación propia en provecho de un simbolismo convencional o en provecho de una periclitada significación realista. En las buenas épocas del realismo no faltaba quién se preguntara si la laringe del cisne permite un canto verdadero e incluso un grito de agonía. La metáfora del canto del cisne no era explicable ni por el lado de la convención ni por el lado de la realidad. Como en el caso de tantas otras metáforas, hay que buscar en el inconsciente los motivos que las explican. Si nuestra explicación general de los reflejos es exacta, la imagen del "cisne" representa siempre un *deseo.* A partir de eso, en cuanto *deseo,* canta. Ahora bien, hay un solo deseo que canta al morir, que muere cantando, y es el deseo sexual. El canto del cisne es por lo tanto el deseo sexual en su punto culminante.

Nos parece que nuestra interpretación es la única que puede explicar todas las resonancias inconscientes y poéticas de esta hermosa página nietzscheana.[21] El mito trágico

[21] Nietzsche, *La nahsance de la tragedle,* trad. G. **Bian**quis, p. **112.**

Ueva al mundo fenomenal hasta el límite en el qg se niega a sí mismo y trata de entrar en el seno i la verdadera y única realidad en que, como Isold parece entonar este metafísico canto del cisne:

En la ondulante corriente
Del mar de las delicias,
En el sonoro estruendo
De las olas perfumadas,
En la moviente unidad
De la palpitación universal
Hundirse - huir

En plena inconsciencia —¡suprema voluptuosidad!

¿Qué sacrificio es ese que anula al ser sumergiéndolo en olas perfumadas, que une al ser con un uní verso siempre palpitante y que lo acuna como una onda? ¿Qué embriagador sacrificio de un ser es ese a la vez inconsciente de su pérdida y de su dicha —y que canta—? No se trata, no, de la muerte definitiva. Es la muerte por una noche. Es un deseo colmado que una mañana brillante verá renacer, como el día renueva la imagen del cisne erguido sobre las aguas.[22]

x

Para que un complejo como el complejo del cisne que acabamos de formular tenga toda su fuerza poe-

[22] Podríamos quizás descubrir en el *Cisne* de Mallarmé la fusión del narcisismo del amor y del narcisismo de la muerte amorosa. Claude-Louís Estéve, en su ensayo sobre Mallarmé *(Études philosophiques sur l'expression littéraire,* p. 146), dice sintéticamente: "El cisne de Mallarmé, de belleza y consunción narcisista, cuyo cuello (y no las patas) sacude la blanca agonía, o queda al fin inmovilizado en los hielos, será siempre el Puro y el Magnífico."


tizante, debe actuar *en secreto* en el corazón del poeta; es necesario que el poeta que contempla durante un largo rato al cisne sobre las aguas ignore él mismo su deseo de una aventura más tierna. Creo que es el caso de la ensoñación de Goethe. Para subrayar lo natural de la ensoñación de Fausto vamos a oponerle un segundo ejemplo en el cual los símbolos aparecerán evidentemente fabricados, groseramente conjugados. En este ejemplo veremos en acción un helenismo de pacotilla tan característico de los complejos de cultura. La fusión del deseo y del símbolo no se produce, la imagen primitiva carece de vida propia, acaparada demasiado pronto por el recuerdo de una mitología aprendida. Tomaremos este ejemplo de una de las novelas cortas que Pierre Louys ha reunido bajo el título *El crepúsculo de las ninfas.* Ese libro contiene algunas páginas muy hermosas y no estamos pretendiendo juzgarlo desde un punto de vista literario, puesto que lo que nos interesa aquí es el punto de vista psicológico.

En el relato *Leda o el elogio de las bienhechoras tinieblas,* el *complejo del cisne* revela inmediatamente sus rasgos humanos, demasiado humanos. Las *imágenes de protección* no cumplen su función; vemos demasiado claro a través de ellas. Un lector libidinoso es servido luego, directamente servido. "El hermoso pájaro era blanco como una mujer, espléndido y rosado como la luz." Pero el pájaro blanco como una mujer abandona todo valor simbólico desde que da vueltas en torno a la ninfa y la "mira de reojo". Se acerca entonces a Leda. Cuando el cisne "estuvo muy cerca [de Leda], se acercó aún más y alzándose sobre sus largas patas rojas, extendió lo más alto que pudo la gracia ondulante de su cuello,

delante de los jóvenes muslos azulados y hasta t dulce pliegue sobre la cadera. Las manos asombrí das de Leda tomaron con cuidado la cabecita y li envolvieron de caricias. El pájaro se estremecía coi todas sus plumas. Con su ala profunda y suave » trechaba las piernas desnudas y las hacía doblarse Leda se dejó caer a tierra". Y dos páginas más adelante, todo se ha consumado: "Leda se abría ante él como una flor azul del río. Sentía entre sus rodilla! frías el calor del cuerpo del pájaro. De pronto gritó: ¡Ah!... ¡Ah!... y sus brazos temblaron como ramas pálidas. El pico la había penetrado horriblemente y la cabeza del cisne se movía en ella con rabia como si le comiera las entrañas, deliciosamente."

Páginas como ésta han perdido todo su misterio y no hace falta un psicoanalista que las explique. El cisne aquí es un inútil eufemismo. Ya no es un habitante de las aguas. Leda no se merece la imagen "una flor azul del río". Ninguna de las galas del agua le corresponde. A pesar del gran talento literario de Pierre Louys, su *Leda* carece de fuerza poética. Este relato, *Leda o el elogio de las bienhechoras tinieblas,* falta a las leyes de la imaginación material que exige que las imágenes variadas se relacionen con una imagen fundamental.

En muchas otras páginas de Pierre Louys podríamos encontrar ejemplos de ese nudismo literario, oculto bajo la imagen del cisne. En *Psiquis,* sin preparación, sin atmósfera, sin que nada sugiera ni al hermoso pájaro ni al agua que lo refleja, Pierre Louys escribe: "Araceli estaba sentada completamente desnuda en el cajón superior de su cómoda-Imperio y parecía la Leda del gran cisne de cobre amarillo que se explayaba en la cerradura." ¿Será necesario ad-



vertir también que Araceli dice de un amante "que no se moría en sus brazos sino para renacer siempre más hermoso"?

También el folklore es alcanzado por el "nudismo" de los cisnes. Veamos una sola leyenda en la que este nudismo aparece sin sobrecargas mitológicas: "Un joven pastor de la isla de Ouessant que cuidaba su rebaño al borde de un estanque, sorprendido de ver unos cisnes blancos que reposaban allí, de entre los cuales salían hermosas y desnudas jóvenes que, después del baño, venían a recoger su piel y volaban, se lo contó a su abuela; ella le dijo que eran muchachas-cisnes y que el que llegara a apoderarse de sus ropas las obligaría a llevarlo a su hermoso palacio, sostenido en las nubes por cuatro cadenas de oro." ¡Robar el traje de las bañistas, qué broma de muchachos traviesos! A menudo en sueños nos suceden esos contratiempos. El cisne es aquí, en toda la acepción del término, un símbolo de protección.

La *muchacha-cisne* pertenece más a la ensoñación que a los sueños nocturnos. Al menor pretexto, aparece en la ensoñación de las aguas. A veces la advertimos por un único rasgo, lo que indica su carácter regular. Así, en un sueño de Jean-Paul en el que se acumulan blancuras inmaculadas aparecen "cisnes blancos, con las alas abiertas como brazos". Esta imagen dice mucho en su estilo rudimentario. Lleva la marca de una imaginación impulsiva, es decir, de una imaginación que hay que comprender como un impulso: alas que son brazos abiertos indican una felicidad terrestre. Es la imagen opuesta a brazos que son alas y que nos llevan al cielo.

En su exceso de sobrecarga mitológica, el ejempl del cisne de Pierre Louys puede hacernos compra der ahora el sentido preciso de un *complejo de ci tura.* Muy a menudo el complejo de cultura se aplit a una cultura escolar, es decir, a una cultura trae cional. No parecería que Pierre Louys haya tenido I paciencia" de un erudito como Paulus Cassel,[23] que ha reunido los mitos y los cuentos de varias liten turas para medir a la vez la unidad y la multiplicí dad del símbolo del Cisne. Pierre Louys se ha remí tido a la mitología escolar para escribir su novela Sólo podrán leerla los "iniciados" en el conocimiento *escolar* de los mitos. Pero aunque tal lector se vei satisfecho, su satisfacción resultará impura. No sabe si gusta del fondo o de la forma; no sabe si está coordinando imágenes o pasiones. A menudo los *sin* bolos están reunidos sin que importe su evolución simbólica. Al hablar de Leda hay que hablar del cisne y del huevo. El mismo cuento reúne las dos historias sin penetrar el carácter mítico del huevo. En el relato de Pierre Louys, incluso se le ocurre a Leda la idea de que podría "cocinar el huevo en la ceniza caliente como ha visto que hacen los sátiros". Vemos sobradamente que el complejo de cultura pierde a menudo contacto con los complejos profundos y sinceros. Pronto se convierte en el sinónimo de una tradición mal comprendida, o, lo que viene a ser lo mismo, de una tradición ingenuamente racionalizada. La erudición clásica, como lo ha de-

[23] Paulus Cassel, *Der Schwan in Sage und Leben,* Berlín, 1872.



mostrado muy bien Marie Delcourt,[24] le impone a los mitos relaciones racionales y utilitarias que nada tienen que ver con ellos.

Por lo tanto, el psicoanálisis de un complejo de cultura reclamará siempre la separación de lo que se *sabe* y de lo que se *siente,* como el análisis de un símbolo reclama la separación de lo que se ve y de lo que se desea. Ante esta división, podemos preguntamos si un viejo símbolo está todavía animado de fuerzas simbólicas, pudiendo apreciar mutaciones estéticas que a veces vienen a reanimar antiguas imágenes.

Manejados por verdaderos poetas, los complejos de cultura pueden hacer olvidar sus formas convencionales, sosteniendo en ese caso imágenes que resultan verdaderas paradojas. Tal sería la figura de la *Leda sin cisne* de Gabriel d'Annunzio. Veamos la imagen inicial: "Ahora, la Leda sin cisne estaba allí, tan lisa que ni siquiera en el hueco de la mano debía tener líneas, y realmente pulida por las aguas del Eurotas." El cisne parece una belleza trabajada por las aguas, alisada por la corriente. Durante mucho tiempo se creyó que había sido el primer modelo de los barcos, el perfil óptimo del esquife. Las velas copiarían el raro espectáculo de las alas levantadas en la brisa.

Pero esta pureza y esta simplicidad de líneas que parece la primera razón de la metáfora de D'Annunzio corresponde a una imaginación demasiado formal. Desde que se presenta la imagen del cisne como una forma en la imaginación, el agua debe brotar,

[24] Marie Delcourt, *Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'antiquité classique,* 1938, *passim.*

todo lo que rodea al cisne debe seguir el impulso i Ja imaginación material del agua. Rastreemos, en es mismo sentido, el ímpetu de metamorfosis que ania la poesía de Gabriel d'Annunzio. La mujer no api rece entre las ondas. Aparece rodeada por sus blat eos lebreles. Pero la mujer es tan bella y tan desead que el símbolo mezclado de Leda y del cisne va i formarse sobre la propia tierra: "El antiguo ritmo de la metamorfosis circula aún a través del mundo," El agua va a brotar por todas partes, en el ser y fuen del ser.

> La joven parecía recobrada y recreada en la jura tud de la naturaleza y habitada por una fuente que se agitaba contra el cristal de sus ojos. Era su propia fuente, su río y su orilla, la sombra del plátano, el estremecimiento del junco, el terciopelo del musgo; los grandes pájaros sin alas la asaltaron; y en verdad que cuando ella tendía la mano hacia alguno y lo tomaba por su emplumado cuello, repetía exactamente el gesto de la hija de Thestios.

¿Cómo decir mejor la inminencia de un *agua imaginaria?* Unos perros, una mujer —bajo un cielo italiano, sobre una tierra italiana—, he ahí los datos. Y sin embargo, detrás de la imagen de un *cisne* ausente, borrado, virtual, cuyo nombre se rehusa, vemos el *agua* de la *Leda sin cisne* que invade el escenario, que baña a los personajes, que de todos modos dice su vida legendaria. Juzgaríamos mal una página como ésta si habláramos de una simple "asociación de ideas". Se trata de un estímulo más directo, de una producción de imágenes profundamente homogéneas porque participan de una realidad elemental de la imaginación material.



## XII

Las imágenes tan activas como la del cisne son susceptibles de todas las amplificaciones. Del mismo modo que hemos hablado de un narcisismo cósmico, en ciertas páginas podemos reconocer un cisne cósmico. Como dice Pierre Reverdy: "El drama universal y el drama humano tienden a equipararse."[25] Un gran deseo se cree un deseo universal.

Encontraremos un ejemplo de esta sublimación por lo enorme dentro del tema del Cisne reflejado en las aguas en una obra de juventud de Albert Thibaudet: *El cisne rojo.* Es un *mito dramático,* un mito solar cultivado: "Al fondo de los horizontes crepusculares el Cisne rojo dilata siempre su eterno desafío... Es rey del espacio, y el mar desfallece como una esclava a los pies de su trono claro. Y sin embargo está hecho de mentira como yo estoy hecho de carne..." Así habla el guerrero, y la mujer responde: "A menudo también el Cisne rojo resbalaba lentamente, posado en el corazón de un halo de nácar rosa, y su sombra se arrastraba sobre las cosas como un largo manto de silencio... sus reflejos caían sobre el mar como un roce de besos." A pesar de los dos personajes que viven del símbolo, las imágenes son coherentes. El autor cree que sus imágenes pertenecen al orden del poder guerrero. De hecho, las pruebas sexuales abundan: el cisne rojo es la mujer que hay que poseer, que hay que conquistar. El mito construido por Thibaudet es, pues, un buen ejemplo de *disimbolismo:* simbolismo por el lado de

[25] Pierre Reverdy, *Le gant de crin,* p. 41.

las imágenes explícitamente enunciadas, simbolism l por el lado de su significación sexual. Viviendo e disimbolismo se tiene la impresión de que la visi reúne las imágenes así como el corazón aglomera fe deseos. Una imaginación sentimental sobrentiení una imaginación de las formas. /Cómo se engrande cen las visiones cuando un simbolismo extrae sus fuerzas del propio corazón! Parecería entonces que las visiones *piensan.* En obras como *El cisne wji* sentimos que una meditación prolonga la contemplación. Por eso-las metáforas se generalizan. Por eso invaden el cielo.

C. G. Jung ofrece además varios argumentos que nos permiten comprender, en el plano cósmico, por qué el *cisne* es a la vez el símbolo de una luz sobre las aguas y de un himno de muerte. Es realmente el mito del sol muriente. La palabra alemana *Schwan.* proviene del radical *Swen,* como *Sonne:* sol y tono,[21] y, en otra página (p. 156), Jung cita un poema en el que la muerte del cisne cantor está descrita como una *desaparición bajo las aguas:*

En el vivero canta el cisne
En tanto nada de un lado a otro
Y cantando cada vez más bajo
Se sumerge y da su último suspiro.

' Encontraremos sin dificultad otros ejemplos de la metáfora del cisne elevada a un nivel cósmico. Tanto la luna como el sol pueden evocar esta imagen, como ocurre en este ejemplo de Jean-Paul: "La luna, ese hermoso cisne del cielo, paseaba su blanco plumaje

[26] C. G. Jung, *Métamorphoses et symboles de la Libido,* p. 331.



del Vesubio en la cumbre del firmamento..."[27] Por el contrario, para Jules Laforgue el cisne es un "sucedáneo" de la luna durante el día.[28]

En las *Moralités légendaires,* Laforgue dice también (p. 115): "El cisne despliega sus alas y, levantándose rectamente en un estremecimiento imponente y nuevo, cimbra a toda vela y muy pronto desaparece más allá de la Luna."

"¡Oh, sublime manera de quemar sus naves! Noble novio."

Todas esas imágenes tan diferentes, tan poco explicables por una doctrina realista de la metáfora, sólo tienen unidad gracias a una poesía de lds reflejos, gracias a uno de los temas fundamentales de la poesía de las aguas.

[27] Jean-Paul, *Titán,* trad. Chasles, t. ii, p. 129.
[28] Jules Laforgue, *Lettres,* N. R. F., marzo de 1941, p. 432.

## II. LAS AGUAS PROFUNDAS, LAS AGUAS DURMIENTES, LAS AGUAS MUERTAS, "EL AGUA PESADA" EN LA ENSOÑACIÓN DE EDGAR POE

*Il faut deviner le peintre pour comprendre l'image**

NIETZSCHE, *Schopenhauer,* p. 33.

Es UNA gran ventaja para un psicólogo que estudia una facultad variable móvil, diversa como la imaginación, encontrarse con un poeta, con un genio dotado de la más rara de las unidades: *la unidad de imaginación.* Edgar Poe es ese poeta, ese genio. En él, la unidad de imaginación está enmascarada a veces por construcciones intelectuales, por el amor de las deducciones lógicas, por la pretensión de un pensamiento matemático. A veces el humor exigido por los lectores anglosajones de revistas disparatadas encubre y esconde la tonalidad profunda de la ensoñación creadora. Pero desde que la poesía recobra sus derechos, su libertad y su vida, la imaginación de Edgar Poe recupera su extraña unidad.

Marie Bonaparte, en su minucioso y profundo análisis de las poesías y de los cuentos de Edgar Poe,

* "Hay que adivinar al pintor para comprender la imagen.





ha descubierto la razón psicológica dominante de esta unidad, demostrando que esta unidad de imaginación provenía de la fidelidad a un recuerdo imperecedero. No se nos ocurre cómo podría profundizarse una investigación que ha triunfado sobre todas las anamnesis, que ha penetrado en el más allá de la psicología lógica y consciente. Utilizaremos, pues, sin tasa las lecciones psicológicas acumuladas en el libro de Marie Bonaparte.

Pero, junto a esta unidad inconsciente, creemos poder caracterizar en la obra de Edgar Poe una unidad de los medios de expresión, una tonalidad del verbo que hace que la obra sea de una *monotonía genial.* Las grandes obras tienen siempre ese doble signo: la psicología descubre en ellas un fuego secreto, la crítica literaria un verbo original. La lengua de un gran poeta como Edgar Poe es sin duda rica, pero en ella hay una jerarquía. Bajo sus mil formas, la imaginación esconde una sustancia privilegiada, una sustancia activa que determina la unidad y la jerarquía de la expresión. Comprobaremos fácilmente que en Poe esta materia privilegiada es el agua o más exactamente un agua especial, un *agua pesada,* más profunda, más muerta, más adormecida que todas las otras aguas dormidas, que todas las aguas muertas, que todas las aguas profundas que encontramos en la naturaleza. El *agua,* en la imaginación de Edgar Poe, es un superlativo, una especie de sustancia de sustancia, una sustancia madre. La poesía y la ensoñación de Edgar Poe podrán servirnos, pues, de tipos para caracterizar un elemento importante de esta *química poética* que cree poder estudiar las imágenes fijando para cada una de ellas su peso de ensoñación interna, su materia íntima.

II

No tememos parecer dogmáticos, porque podemos disponer de una prueba excelente: en Edgar Poe, el destino de las imágenes del agua acompaña con toda exactitud el destino de la ensoñación principal, es decir, la ensoñación de la muerte. En efecto, lo que con más claridad ha demostrado Marie Bonaparte es que la imagen que *domina* la poética de Edgar Poe es la imagen de la madre moribunda. Todas las otras amadas que la muerte le arrebatará: Helen, Francis, Virginia, renovarán la imagen primera, reanimarán el dolor inicial, el que marcó para siempre al pobre huérfano. Lo humano, en Poe, es la muerte. Describe una vida por la muerte. Incluso el *paisaje*—lo vamos a demostrar— está determinado por el sueño fundamental, por la ensoñación que sigue viendo sin cesar a la madre moribunda. Y esta determinación es tanto más instructiva en cuanto no corresponde a nada de la realidad. En efecto, tanto Elizabeth, la madre de Edgar Poe, como Helen, su amiga, como Francis, la madre adoptiva, como Virginia, la esposa, murieron en su lecho, de una muerte ciudadana. Sus tumbas están en un rincón del cementerio, de un cementerio americano que no tiene nada en común con el cementerio romántico de Camaldunes donde descansará Lelia. Edgar Poe no encontró, como Lelia, un cuerpo amado entre los juncos del lago. Y sin embargo, alrededor de una muerta, por una muerta, todo un lugar se anima, se anima durmiéndose, en el seno de un reposo eterno; todo un valle se ahonda y se oscurece, ganando una insondable profundidad para sepultar toda la desdicha humana, para convertirse en la patria de la muerte humana.



Por último, es un elemento material el que recibe la muerte en su intimidad, como una esencia, como una vida sofocada, como un recuerdo de tal modo total que puede vivir inconsciente, sin ir nunca más allá de la fuerza de los sueños.

Por lo tanto, toda agua primitivamente clara es para Edgar Poe un agua que tiene que ensombrecerse, un agua que va a absorber el negro sufrimiento. Toda agua viviente es un agua cuyo destino es hacerse lenta, pesada. Toda agua viviente es un agua a punto de morir. Ahora bien, en *poesía dinámica,* las cosas no son lo que son sino que son aquello en lo que se convierten. Y llegan a ser en las imágenes lo que llegan a ser en nuestra ensoñación, en nuestras interminables ilusiones. Contemplar el agua es derramarse, disolverse, morir.

A primera vista, en la poesía de Edgar Poe, podemos creer en la variedad de las aguas tan universalmente cantada por los poetas. Podemos descubrir, sobre todo, las dos aguas, la de la alegría y la de la pena. Pero hay un solo recuerdo. Nunca el agua pesada llega a ser un agua ligera, nunca se aclara un agua sombría. Siempre ocurre lo contrario. El cuento del agua es el cuento humano de un agua que muere. La ensoñación comienza a veces delante del agua limpia, llena de inmensos reflejos, que murmura con músicas cristalinas. Concluye en el seno de un agua triste y sombría que transmite extraños y fúnebres murmullos.

La ensoñación cerca del agua, al reencontrar a sus muertos, muere, también ella, como un universo sumergido.

## III

Vamos a seguir en sus detalles la vida de un agua imaginaria, la vida de una sustancia muy personalizada por una poderosa imaginación material; veremos que reúne los esquemas de la vida atraída '. por la muerte, de la vida que busca morir. Más exactamente, veremos que el agua proporciona el símbolo de una vida especial atraída por una muerte especial.

En primer lugar y como punto de partida, señalemos el amor de Edgar Poe por un *agua elemental, por un agua imaginaría que reaíiza eí'iáéaí'oé una* ensoñación creadora porque posee Jo que podríamos llamar el *absoluto del reflejo.* En efecto, parecería, al leer ciertos poemas, ciertos cuentos, que el reflejo es más real que lo real porque es más puro. Como la vida es un sueño dentro de un sueño, el universo es un reflejo en un reflejo; el universo es *una imagen absoluta.* Al inmovilizar la imagen del cielo, el lago crea un cielo en su seno. El agua en su joven limpidez es un cielo invertido en el que los astros cobran nueva vida. También Poe, en esta contemplación al borde de las aguas, forma este extraño doble concepto de una estrella-isla *(star-isle),* de una estrella líquida prisionera del lago, de una estrella que sería una isla del cielo. Edgar Poe le murmura a un ser querido desaparecido:

*Away, then, my dearest*
*Oh! lúe thee away.*

*To lone lake that smiles*



*In its dream of deep rest,*
*At the many star-isles*
*That enjewel its breast.*

*(Al Aaraaf.)*

[Lejos, entonces, mi querida
¡Oh! vete lejos,

Hacia algún lago aislado que sonríe,
En su sueño de profundo reposo,
En las innumerables islas-estrellas
Que enjoyan su seno.]

¿Dónde está lo real-, en el cielo o en el fondo de las aguas? En nuestros sueños, el infinito es tan profundo en el firmamento como bajo las aguas. Nunca será demasiada la atención que prestemos a estas dobles imágenes como la de la isla-estrella, dentro de una psicología de la imaginación. Son como bisagras del sueño que, gracias a ellas, cambia de registro, cambia de materia. Aquí, en esta bisagra, el agua sube al cielo. El sueño le da al agua el sentido de la patria más lejana, de una patria celeste.

Esta construcción del *reflejo absoluto* es más instructiva aún en los cuentos, dado que éstos reivindican a menudo cierta verosimilitud, cierta lógica, cierta realidad. En el canal que lleva al dominio de Arnheim: "El barco parecía prisionero de un círculo encantado, formado por infranqueables e impenetrables muros de follaje, con un techo de seda azul ultramar y *ningún* piso; la quilla se balanceaba con admirable exactitud como sobre la de un barco fantasma que, habiéndose invertido por algún accidente, flotara en constante compañía de la nave real, con

el fin de sostenerla." * De la misma manera, el apa por medio de sus reflejos duplica el mundo, duplica las cosas. También duplica al soñador, no simplemente como una vaga imagen, sino arrastrándolo a una nueva experiencia onírica.

En efecto, un lector distraído verá en esto tan sólo una imagen muy usada, pero será porque no ha gozado de veras de la deliciosa *opticidad* de los reflejos. No habrá vivido el papel imaginario de esta pintura natural, de esta extraña acuarela que humedece los más brillantes colores. Un lector semejante, ¿cómo podría seguir al cuentista en su tarea de materialización de lo fantástico? ¿Cómo podría subir en la barca de los fantasmas, en esta barca que de pronto se desliza —cuando al fin se cumple la inversión imaginaria— debajo de la barca real? Un lector realista no admitirá el espectáculo de los reflejos como una invitación onírica: ¿cómo podría sentir la dinámica del sueño y las sorprendentes impresiones de ligereza? Si el lector sintiera como reales todas las imágenes del poeta, si hiciera abstracción de su realismo, terminaría por experimentar físicamente la invitación al viaje, y pronto estaría también él

> El concepto de naturaleza subsistía aún, pero alterado y como si padeciera una curiosa modificación en su carácter; había una simetría misteriosa y solemne, una conmovedora uniformidad, una corrección mágica en sus obras nuevas. No se veía ni una rama muerta, ni una hoja seca, ni un guijarro perdido, ni un terrón de tierra negra. El agua cristalina resbalaba sobre el granito liso o sobre el musgo inmaculado con una acuidad de línea que asombraba al ojo y lo cautivaba al mismo tiempo.

[1] Edgar Poe, *Cuentos,* trad. J. Cortázar, Editorial Alianza, 1975.



Aquí la imagen reflejada está sometida a una idealización sistemática: el espejismo corrige lo real; haciendo caer los sobrantes y miserias. El agua otorga al mundo así creado una solemnidad platónica. Le da también un carácter *personal* que sugiere una forma schopenhaueriana: en un espejo tan puro, el mundo es mi visión. Poco a poco, me siento el autor de lo que veo a solas, de lo que veo desde mi punto de vista. En *La isla del hada,* Edgar Poe conoce el precio de esta visión solitaria de los reflejos: "El interés con el cual... he contemplado el *cielo* reflejado de muchos límpidos lagos era el interés acrecentado por el pensamiento... de que lo estaba contemplando a solas." [2] Pura visión, visión solitaria, en eso consiste el doble don de las aguas que reflejan. Tieck, en *Los viajes de Sternbald,* también subraya el sentido de la soledad.

Si proseguimos el viaje por el río de innumerables meandros que conduce al dominio de Arnheim, tendremos una nueva impresión de libertad visual. Llegamos en efecto a un estanque central en el cual la dualidad del reTiejo y de la reallüaü va a cquíiTtuirro totalmente. Creemos que tiene un gran interés presentar en el campo literario un ejemplo de esta reversibilidad que para Eugenio d'Ors debía ser prohibida en pintura: "Ese estanque tenía una gran profundidad, pero el agua era tan transparente que el fondo, que al parecer consistía en una capa espesa de

[2] Edgar Poe, *Cuentos,* ed. cit.

pequeños guijarros redondos de alabastro, se hacía claramente visible por relámpagos —es decir, cada vez que el ojo lograba *no ver,* muy al fondo del cielo invertido, la floración reflejada de las colinas" *(op. cit.).*

Insistamos: hay dos maneras de leer textos semejantes: podemos leerlos prosiguiendo una experiencia positiva, en un espíritu positivo, intentando evocar, entre los paisajes que la vida nos ha dado conocer, un sitio en el que pudiéramos vivir y pensar de la misma manera que el narrador. Con semejante principio de lectura, el texto presente parece tan pobre que nos costaría terminar de leerlo. Pero también podemos leer estas páginas intentando simpatizar con la ensoñación creadora, intentando penetrar hasta el núcleo onírico de la creación literaria, entrando en comunicación con la voluntad creadora del poeta, mediante el inconsciente. Entonces esas descripciones devueltas a su *función subjetiva,* separadas del realismo estático, dan otra visión del mundo, la visión de otro mundo. Siguiendo la lección de Edgar Poe, percibimos que la ensoñación materializante —esta ensoñación que sueña la materia— está más allá de la ensoñación de las formas. Para ser breves, *la materia es el inconsciente de la forma.* No es la superficie sino toda el agua desde su masa la que nos envía el insistente mensaje de sus reflejos. Sólo una materia puede recibir la carga de las impresiones y de los sentimientos múltiples. Se trata de un *bien* sentimental. Y Poe es sincero al decirnos que en esa contemplación "las impresiones producidas sobre el observador eran impresiones de riqueza, de calor, de color, de quietud, de uniformidad, de dulzura, de delicadeza, de elegancia, de voluptuosidad y de una milagrosa extravagancia de cultura" *(op. cit.).*



En esta contemplación en profundidad, el sujeto también toma conciencia de su intimidad. Esta contemplación no es pues una *Einfühlung* inmediata, una fusión sin reserva, sino, más bien, una perspectiva de profundización para el mundo y para nosotros mismos. Nos permite mantenernos distantes ante el mundo. Delante del agua profunda, eliges tu visión; puedes ver, según te plazca, el fondo inmóvil o la corriente, la orilla o el infinito; tienes el ambiguo derecho de ver y de no ver; tienes el derecho de vivir con el barquero o de vivir con "una raza nueva de hadas laboriosas, dotadas de un gusto perfecto, magníficas y minuciosas". El hada de las aguas, guardiana del espejismo, tiene en su mano todos los pájaros del cielo. Un charco contiene un universo. Un instante de sueño contiene un alma entera.

Después de tal viaje onírico, al llegar al corazón del dominio de Arnheim, se descubre el *Castillo interior,* construido por los cuatro arquitectos de los sueños constructores, por los cuatro grandes maestros de los elementos oníricos fundamentales: "Parece sostenerse en los aires como por milagro, centelleando en el poniente rojo con sus cien torrecillas, minaretes y pináculos, como obra fantasmal de silfos, hadas, genios y gnomos." Pero la lenta introducción, dedicada a la gloria de las construcciones aéreas del agua, dice claramente que ésta es la materia con la que la naturaleza, con conmovedores reflejos, prepara los castillos del sueño.

A veces la construcción de los reflejos es menos grandiosa; entonces la voluntad de realización es todavía más sorprendente. Así el pequeño lago del

*cottage* de Landor reflejaba "tan perfectamente todos los objetos superiores, que era muy difícil determinar dónde concluía la verdadera orilla y dónde comenzaba la reflejada.[8] Las truchas y otras variedades de peces con los que este estanque parecía, por así decirlo, hervir, tenían todo el aspecto de verdaderos peces voladores. Era casi imposible imaginar que no estuvieran suspendidos en el aire". El agua se transforma, entonces, en una especie de patria universal al poblar el cielo con sus peces. Una simbiosis de imágenes coloca al pájaro en el agua profunda y al pez en el firmamento. La inversión que actuaba sobre el concepto ambiguo e inerte de la *isla-estrella* actúa ahora sobre el concepto ambiguo y viviente de *pájaro-pez.* Si nos esforzamos en formar en la imaginación ese concepto ambiguo sentiremos la deliciosa ambivalencia que de pronto alcanza una imagen bastante pobre. Gozaremos con un caso particular de la *reversibilidad* de los grandes espectáculos del agua. Si pensamos en esos juegos productores de repentinas imágenes, comprenderemos que la imaginación tiene una incesante necesidad de dialéctica, Para una imaginación bien dualizada, los *conceptos* no son centros de imágenes acumuladas por semejanza; los conceptos son puntos de cruce de imágenes, de cruzamientos en ángulo recto, incisivos, decisivos. Después del cruzamiento, el concepto tiene un carácter más: el pez vuela y nada.

Ese fantasma de pez volador, del que ya estudiamos un ejemplo bajo su forma caótica, a propósito de los *Cantos de Maldoror** no se produce en Edgar

[3] **Las mismas imágenes en** ***La*** *isla de las hadas,* **p. 279.**
[4] ***Cfr.*** **Bachelard,** *Lautréamont,* ed. **José** Corti, **p. 64.**



Poe dentro de una pesadilla. Es el don de la más dulce, de la más lenta de las ensoñaciones. La *trucha voladora* aparece, con la naturalidad de una ensoñación familiar, en un relato sin drama, en un cuento sin misterio. ¿Existe acaso un relato, existe un cuento bajo el título *La casa Landor?* Por lo tanto, este ejemplo es muy oportuno para mostrarnos cómo la ensoñación sale de la naturaleza, pertenece a la naturaleza; cómo una materia fielmente contemplada produce sueños.

Muchos otros poetas han sentido la riqueza metafórica de un agua contemplada *al mismo tiempo* en sus reflejos y en su profundidad. Leemos, por ejemplo, en el *Preludio* de Wordsworth: "El que se inclina sobre el borde de una barca lenta, sobre el seno de un agua tranquila, complaciéndose en lo que su ojo descubre en el fondo de las aguas, ve mil cosas bellas —hierbas, peces, flores, grutas, guijarros, raíces de árboles— e imagina aún más" (iv). Imagina aún más porque todos esos reflejos y todos esos objetos de la profundidad lo ponen en el camino de las imágenes, dado que de ese matrimonio del cielo y del agua profunda nacen metáforas a la vez infinitas y precisas.

Así Wordsworth continúa:

> Pero a menudo queda perplejo y no siempre puede separar la sombra de la sustancia, distinguir las rocas y el cielo, los montes y las nubes, reflejados en las profundidades de la corriente clara, de las cosas que allí habitan, teniendo allí su verdadera morada. A veces es atravesado por el reflejo de su propia imagen, a veces por un rayo de sol y por las ondulaciones venidas no se sabe de dónde, obstáculos que se agregan a la dulzura de su tarea.

¿De qué mejor modo decir que el agua *cruza* las imágenes? ¿Cómo hacer comprender mejor su poder de metáfora? Por lo demás, Wordsworth ha desarrollado este vasto cuadro para preparar una metáfora psicológica que nos parece la metáfora fundamental de la *profundidad.* "De este mismo modo, con la misma incertidumbre —dice— me he inclinado complacido sobre la superficie de un tiempo pasado." ¿Podríamos acaso describir el pasado sin recurrir a imágenes de la profundidad? ¿Y podríamos tener una imagen de la *profundidad plena* sin haber meditado antes al borde de un agua profunda? El pasado de nuestra alma es un agua profunda.

Y luego, cuando hemos visto todos los reflejos, de pronto miramos la propia agua; creemos sorprenderla mientras fabrica belleza; caemos en la cuenta de que es hermosa en todo su volumen, con una belleza interna, con una belleza activa. Una especie de narcisismo volumétrico impregna la materia misma. Atendemos entonces con todas las fuerzas del sueño al diálogo maeterlinckiano de Palomides y Aladina:

El agua azul

está llena de flores inmóviles y extrañas... ¿Has visto aquélla más grande que se abre sobre las otras? Parece que viviera una vida acompasada... Y el agua... ¿Es agua?... parece más hermosa y más pura y más azul que el agua de la tierra...
—Ya no me atrevo a mirarla.

¡El alma es una materia tan grande! No se atreve uno a contemplarla.



IV

Éste es el primer estado de la imaginación del agua en la poética de Edgar Poe. Este estado corresponde a un sueño de limpidez y de transparencia, a un sueño de los colores claros y felices. Es un sueño efímero en la obra y en la vida del desdichado narrador.

Rastrearemos ahora el *destino del agua* en la poética de Edgar Poe. Veremos que es un destino que profundiza la materia, que aumenta su sustancia cargándola de dolor humano. Vamos a ver cómo a las calidades de la superficie se oponen las calidades del volumen, del volumen que es —¡sorprendente fórmula!— "una importante consideración a los ojos del Todopoderoso" *(La isla de las hadas).* El agua va a ensombrecerse. Y para ello va a absorber materialmente las sombras.

Veamos, a partir de lagos soleados, cómo repentinamente las sombras los trabajan. Una parte del panorama sigue siendo claro alrededor de la isla de las hadas. De ese lado, la superficie de las aguas está iluminada por "una espléndida cascada, oro y púrpura, vomitada por las fuentes occidentales del cielo". "El otro lado, el lado este de la isla, estaba sumido en la sombra más negra." Pero esta sombra no se debe simplemente a la cortina de los árboles que ocultan el cielo: es más real, está más materialmente *realizada* por la imaginación material. "La sombra de los árboles caía densa sobre el agua y parecía sepultarse en ella, impregnando de oscuridad las profundidades del elemento."

A partir de este momento, la poesía de las formas y de los colores da lugar a la poesía de la mate-

ria; comienza un sueño de las sustancias; una intimidad *objetiva* se ahonda en el elemento para recibir materialmente las confidencias de un soñador. La noche es sustancia, entonces, como lo es el agua. La sustancia nocturna se va a mezclar íntimamente con la sustancia líquida. El mundo del aire va a *dar* sus sombras al arroyo.

Hay que tomar el verbo *dar,* en este caso, en un sentido concreto, como todo lo que se expresa en el sueño. No hay que contentarse con hablar de un árbol frondoso que da sombra un día de verano y que protege la siesta del durmiente. En la ensoñación de Edgar Poe, para un soñador viviente, fiel a la clarividencia del sueño, como Edgar Poe, una de las funciones del vegetal es producir sombra, como la sepia produce tinta. En cada hora de su vida el bosque debe ayudar a la noche a oscurecer el mundo. Cada día el árbol produce y abandona una sombra como cada año produce y abandona un follaje. "Me imaginé que cada sombra, a medida que el sol descendía cada vez más bajo, se separaba con pesar del tronco que le había dado nacimiento y era absorbida por la comente, mientras otras sombras nacían a cada instante de los árboles, tomando el lugar de sus mayores, difuntas." En tanto que se mantienen en el árbol, las sombras aún viven: mueren al dejarlo; lo abandonan muriendo, hundiéndose en el agua como en una muerte más negra.

¿Dar así una sombra cotidiana que es una parte de sí mismo, no es casarse con la Muerte? La muerte es entonces una larga y dolorosa historia, no es tan sólo el drama de una hora fatal, es "una especie de descaecimiento melancólico". Y el soñador, delante del arroyo, piensa en seres que darían "a Dios su



existencia, poco a poco, agotando lentamente su sustancia hasta la muerte, como esos árboles entregan sombra tras sombra. Como el árbol que se agota es al agua que bebe su sombra, volviéndose más negra que la presa que devora, ¿no podría ser lo mismo la vida del hada con respecto a la muerte que la aniega?"

De paso hay que observar esta nueva *inversión* que da la acción humana al elemento material. El agua ya no es una sustancia que se bebe sino que se *traga* a la sombra como un negro jarabe. No se trata de una imagen excepcional. La hallaremos con bastante facilidad en los fantasmas de la sed. Puede concederle una fuerza singular a una expresión poética, prueba de su profundo carácter inconsciente. Así, Paul Claudel, exclama: "Dios mío. .. ¡Ten piedad de esas aguas que en mí mueren de sed!" [5]

Habiendo *realizado* con toda la fuerza del término esta absorción de las sombras, cuando veamos pasar en los poemas de Edgar Poe la bituminosa comente, *"the naphtaline river",* de *For Annie,* y más allá aún *(Ulalume)* la orilla escoriada, de sulfurosas corrientes, el río de azafrán, dejaremos de considerarlas como monstruosidades cósmicas. Tampoco deberemos tomarlas como imágenes escolares más o menos renovadas del río del infierno. Esas imágenes no llevan ningún rastro de un fácil complejo de cultura. Tienen su origen en el mundo de las imágenes primeras. Prolongan el principio mismo del sueño material. Sus aguas han llenado una función psicológica esencial: absorber las sombras, ofrecer una tumba cotidiana a todo lo que, cada día, muere en nosotros.

i
!

[5] Paul Claudel, *Les cinq grandes Odes,* p. 65.

El agua es también una invitación a morir: es una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales. Lo comprenderemos mejor cuando hayamos reflexionado, en el siguiente capítulo, sobre el *complejo de Ofelia.* Entre tanto, dejaremos registro de la, en cierto modo continua, seducción que lleva a Poe a una especie de *suicidio permanente,* mediante una como dipsomanía de la muerte. En él, cada hora meditada es como una lágrima viviente que va a dar en el agua de las penas; el tiempo cae gota a gota de los relojes naturales; el mundo animado por el tiempo es una melancolía que llora.

A diario la tristeza nos mata; la tristeza es la sombra que cae en la corriente. Edgar Poe sigue el largo viaje del hada alrededor de su isla. Al principio se mantenía erguida

> sobre una canoa singularmente frágil, moviéndola con un remo fantasmal. Mientras estuvo bajo la influencia de los hermosos rayos tardíos, su actitud pareció traducir la alegría —pero la pena alteró su rostro cuando llegó a la región en sombra—. Navegó lentamente dando poco a poco la vuelta a la isla, y entró en la región de la luz.
>
> —La revolución que acaba de cumplir el hada —proseguí soñador— es el ciclo de un breve año de su vida. Ha atravesado su invierno y su verano. Se acercó un año más a la Muerte; he podido ver que cuando entraba en la oscuridad su sombra se desprendía de ella tragada por el agua oscura, volviendo aún más negra su negrura.

Y, durante su hora de ensoñación, el narrador sigue toda la vida del hada. Cada invierno una sombra se separa y cae "en el ébano líquido" siendo absorbida por las tinieblas. Cada año la desgracia se hace más pesada, "un espectro más oscuro es sumergido en una sombra más negra". Y al llegar el fin, cuando las tinieblas están en el corazón y en el alma, cuando los seres amados nos han abandonado y todos los soles de la alegría han desamparado la tierra, entonces el río de ébano, henchido de sombras, pesado de penas y de remordimientos tenebrosos, va a comenzar su vida lenta y sorda. Ha llegado a ser el *elemento* que recuerda a los muertos.



Sin saberlo, por la fuerza de su sueño genial, Edgar Poe rencuentra la intuición heraclitana que veía la muerte en el futuro hídrico. Heráclito de Efeso imaginaba que ya en el sueño, el alma, desprendiéndose de las fuentes del fuego vivo y universal, "tendía momentáneamente a transformarse en humedad". Entonces, para Heráclito, la muerte era el agua misma. "Es muerte para las almas convertirse en agua" *(Heráclito,* frag. 68). Edgar Poe parece haber comprendido ese voto grabado en una tumba:

> Quiera Osiris presentarte el agua fresca.[6]

Así, en el reino de las imágenes captamos progresivamente el imperio de la imagen de la Muerte en el alma de Poe. De esta manera creemos proporcionar una contribución complementaria a la tesis demostrada por Marie Bonaparte. Como ésta lo ha señalado, el recuerdo de la madre moribunda se mantiene genialmente activo en la obra de Edgar Poe, con un

« Ver Maspero, *Éiudes de Myihologie et d'Archéologie,* t. i, pp. 336 *ss.*

poder de asimilación y de expresión singular. No obstante, si imágenes tan diversas se adhieren de modo tan fuerte a un recuerdo inconsciente, es porque ya entre ellas se da una natural coherencia. Tal es por lo menos nuestra tesis. Claro está que esta coherencia no es lógica. Tampoco es directamente real.

En la realidad no vemos que el río se lleve la sombra de los árboles. Pero la *imaginación material* satisface esta coherencia de las imágenes y de las ensoñaciones. Sea cual fuere el valor de la investigación psicológica de Marie Bonaparte, no es inútil desarrollar una explicación de la coherencia de la imaginación en el plano mismo de las imágenes, en el nivel de los medios de expresión. A esta psicología más superficial de las imágenes apunta, y no dejamos de repetirlo, nuestro presente estudio.

## V

Quien se enriquece se entorpece. Esta agua rica de tantos reflejos y de tantas sombras es un *agua pesada.* Es el agua verdaderamente característica de la metapoética de Edgar Poe. Es la más pesada de todas las aguas.

Vamos a dar en seguida un ejemplo en el que el agua imaginaria alcanza su máximo de densidad. Lo tomaremos de la *Narración de Arthur Gordon Pym de Nantucket.* Esta obra es, como se sabe, un relato de viajes, un relato de naufragios. Este relato está atestado de detalles técnicos sobre la vida marítima. Son numerosas las páginas en las que el narrador, enamorado de ideas científicas más o menos sólidas, termina en una cargazón fatigante de



observaciones técnicas. El afán de precisión es tal que los náufragos a punto de morirse de hambre siguen en el almanaque la historia de sus infortunios. En la época en que yo empezaba a hacerme una cultura, esta obra sólo me había producido aburrimiento y, pese a haber sido desde los veinte años un admirador de Edgar Poe, no había tenido el ánimo de terminar la lectura de esas interminables y monótonas aventuras. Cuando comprendí la importancia de las revoluciones efectuadas por las nuevas psicologías, retomé las antiguas lecturas y empecé por las que habían aburrido a un lector deformado por la lectura positiva, realista, científica; volví sobre todo a la lectura de *Gordon Pym* ubicando esta vez el drama donde corresponde —donde todo es drama—, en los límites entre el inconsciente y lo consciente. Comprendí entonces que esta aventura que en apariencia sucede en dos océanos, es en realidad una aventura del inconsciente, una aventura que se suscita en la noche de un alma. Y ese libro, que un lector guiado por una cultura retórica puede tomar por pobre e inconcluso, se revela por el contrario como la culminación total de un sueño de una singular unidad. Hoy he vuelto a situar a Pym entre las grandes obras de Edgar Poe. A partir de este ejemplo comprendí con absoluta claridad el valor de los *nuevos procedimientos de lectura* proporcionados por el *conjunto* de las nuevas escuelas psicológicas. Al leer una obra con estos nuevos medios de análisis, participamos de sublimaciones muy variadas que aceptan imágenes distantes y que impulsan a la imaginación hacia múltiples vías. La crítica literaria clásica frena este impulso divergente. Con sus pretensiones de un conocimiento psicológico instintivo.

de una intuición psicológica nata, que no se aprende, refiere las obras literarias a una experiencia psicológica en desuso, a una experiencia alambicada, a una *experiencia cerrada.* Simplemente olvida la función poética que consiste en dar una forma nueva al mundo que sólo existe poéticamente si se lo vuelve a imaginar sin cesar.

Pero he aquí una sorprendente página en la que ningún viajero, ningún geógrafo, ningún realista reconocerá el agua terrestre. La isla en la que se encuentra esta agua extraordinaria está situada, según el narrador, "a los 83° 20' de latitud y 43° 5' de longitud oeste". Esta agua sirve de bebida a todos los salvajes de la isla. Veremos si puede saciar la sed, si puede, como el agua del gran poema de Annabel Lee, "saciar toda sed".

> En razón del carácter de esta agua, nos negamos a probarla, suponiendo que estaba corrompida; y sólo un poco más tarde llegamos a comprender que tal era el aspecto de todas las corrientes de agua en todo este archipiélago. En verdad no sé de qué modo dar una idea clara de la naturaleza de este líquido, y no puedo hacerlo sin emplear muchas palabras. Aunque esta agua corría con rapidez en cualquier pendiente, como baria cualquier agua común, sin embargo nunca tenía, salvo OJJS %e. tratara. <3a \s&&. uáta ^Tj^c*Wiá'"CTIcfea'ria~Hpknéncia íiáBituaf de~ *lalimpidez.* Sin embargo, tengo que decir que era tan limpia como cualquier agua calcárea que exista, y la diferencia sólo era aparente. A primera vista, y sobre todo en los casos en que el declive era poco sensible, se parecía un poco, en cuanto a la consistencia, a una espesa disolución de goma arábiga en agua común. Pero esa era la menos notable de sus extraordinarias cualidades. No era incolora; tampoco era de un color uniforme, cualquiera que fuese, y al correr ofrecía a la vista todas las variedades de la púrpura, como tornasoles y reflejos de seda cambiante. .. Al llenar un recipiente con esta agua y al dejarla asentarse y nivelarse, observábamos que toda la masa de líquido estaba hecha de una cantidad de vetas distintas, cada una de un color; que esas vetas no se mezclaban y que su cohesión era perfecta en relación con las moléculas que las formaban e imperfecta en relación con las vecinas. Pasando la punta de un cuchillo a través de las partes, el agua se volvía a cerrar inmediatamente sobre la punta, y al retirarla, los rastros del paso de la hoja se obliteraban en seguida. Pero si la hoja intersecaba cuidadosamente dos vetas, se producía una separación perfecta, que el poder de cohesión no rectificaba inmediatamente. Los fenómenos de esta agua constituyeron el primer anillo definido de esta vasta cadena de milagros aparentes que a la larga debería rodearme.[7]



Marie Bonaparte no ha dejado de citar estas páginas extraordinarias. Las cita en su libro,[8] después de haber resuelto ya el problema de los fantasmas dominantes que gobiernan al narrador. Agrega, pues, *simplemente:*

> No es difícil reconocer Ja sanare en esta a^ua. La idea de venas está expresamente enunciada y esta tierra "que difería esencialmente de todas las visitadas hasta ahora por hombres civilizados" y en la que nada de lo visto era "familiar", es, por el con-

[7] Poe, *The narrative of Arthur Gordon Pym.*

[8] Marie Bonaparte, *Edgar Poe,* p. 418.

> trario, lo más familiar que hay para el hombre: un cuerpo cuya sangre, antes aun que la leche, nos nutrió una vez, el de nuestra madre, que nos albergó nueve meses. Se dirá que nuestras interpretaciones son monótonas y vuelven siempre al mismo punto. La falta no está en nosotros, sino en el inconsciente de los hombres, que busca en su prehistoria los temas eternos sobre los cuales borda mil diferentes variaciones. ¿Qué puede tener de sorprendente, entonces, que por encima de los arabescos de esas variaciones, los mismos temas reaparezcan siempre?

Hemos querido citar en detalle esta explicación psicoanalítica. Proporciona un luminoso ejemplo del *materialismo orgánico* tan activo en el inconsciente, como lo señalamos en nuestra Introducción. Al lector que ha estudiado página por página la gran obra de Marie Bonaparte, no puede quedarle duda de que las hemoptisis, que arrastraron a la muerte a la madre primero, y luego a todas las mujeres fielmente amadas por Edgar Poe, signaron para toda la vida el inconsciente del poeta. El mismo Poe lo ha escrito: "Y esa palabra, sangre, esa palabra suprema, ese rey de los nombres —siempre tan rico en misterio, en sufrimiento y en terror—, ¡cómo se me apareció entonces tres veces más cargado de significado! ¡Cómo esta vaga sílaba *(blood),* aislada de la serie de palabras precedentes que la calificaban y la distinguían, caía, pesante y helada, entre las profundas tinieblas de mi prisión, en las regiones más íntimas de mi alma!" *(Pym).* Es explicable que para un psiquismo tan marcado, todo lo que en la naturaleza corre pesada, dolorosa, misteriosamente, sea como una sangre maldita, como una sangre que acarrea la muerte. Cuando un líquido se valoriza,



se emparienta con un líquido orgánico. Hay por lo tanto una poética de la sangre. Es una poética del drama y del dolor, ya que la sangre nunca es feliz.

Pero también cabe una poética de la sangre *valerosa.* Paul Claudel animará esta poética de la *sangre viva* tan diferente de la poesía de Edgar Poe. Demos un ejemplo en el que la sangre es un agua valorizada de este modo: "Toda agua nos es deseable; y, en verdad, más que la mar virgen y azul, apela a lo que existe en nosotros, entre la carne y el alma, nuestra agua humana cargada de virtud y de espíritu, la ardiente sangre oscura." [9]

Con Gordon Pym, estamos, en apariencia, en las antípodas de la vida íntima: las aventuras pretenden ser geográficas. Pero el narrador que comienza por una narración descriptiva siente la necesidad de dar una impresión de extrañeza. Por lo tanto, tiene que inventar; tiene, por lo tanto, que recurrir a su inconsciente. ¿Por qué el agua, ese líquido universal, no podría recibir, también ella, una propiedad singular? El agua encontrada será, pues un líquido inventado. La invención sometida a las leyes del inconsciente, sugiere un líquido orgánico, que podría ser la leche. Pero el inconsciente de Edgar Poe lleva un estigma particular, fatal: la valorización se hará mediante la sangre. Aquí interviene el inconsciente haciendo que la palabra *sangre* no se escriba en esta página. Si esa palabra fuese pronunciada todo se ligaría en contra de ella: el consciente lo rechazaría, como es lógico, como un absurdo, experimentalmente como una imposibilidad, íntimamente como un recuerdo maldito. El agua extraordinaria, el agua que asombra al via-

[9] Paul Claudel, *Coimaissance de l'Est,* p. 105.

jero será, pues, sangre innominada, sangre innominable. Este sería el análisis desde el punto de vista del autor. ¿Y del lado del lector? O bien —lo que no es nada habitual— el inconsciente del lector posee la valorización de la sangre: la página es legible; puede hasta conmover, con una buena orientación; también puede disgustar, incluso repugnar —lo que todavía implica una valorización—. O bien esta valorización del líquido por la sangre falta en el lector: la página pierde todo interés, es incomprensible. En nuestra primera lectura, en nuestras épocas de alma "positiva", habíamos creído ver en ella una demasiado fácil arbitrariedad. Luego comprendimos que si esta página carecía de verdad *objetiva,* tenía por lo menos un sentido *subjetivo.* Ese sentido subjetivo fuerza la atención de un psicólogo que se demora en busca de los sueños que preludian las obras.

Sin embargo, el psicoanálisis clásico, cuyas lecciones hemos "seguido en esta interpretación particular, no parece suficiente para explicar estas imágenes. Descuida la zona intermedia entre la sangre y el agua, entre lo innombrable y lo nombrado. Justamente en esta zona intermedia donde la expresión pide "muchas palabras", la página de Edgar Poe lleva la marca de líquidos efectivamente experimentados. No es el inconsciente el que sugeriría la experiencia de la navaja que resbala entre las vetas del agua extraordinaria. Hace falta la experiencia positiva del "agua fibrosa", de un líquido que, aunque informe, tiene una estructura interna y que, como tal, distrae infinitamente la imaginación material. Creemos, pues, poder afirmar que Edgar Poe en su infancia se interesó por las gelatinas y las gomas; vio que una goma que se espesa toma una estructura fibrosa, hizo correr entre sus fibras la hoja de un cuchillo. Lo dice; ¿por qué no creerlo? Sin duda, soñó con la sangre mientras maniobraba con la goma; pero por haber andado con la goma —como tantos otros— no vaciló en colocar en un relato *realista* ríos que corren lentamente, que corren respetando sus vetas como un agua espesada. Edgar Poe hizo que experiencias restringidas pasaran a un nivel cósmico, siguiendo la ley ya señalada de la imaginación activa. En los almacenes en los que jugaba cuando niño había melaza, que también es una materia "melancólica". Se duda antes de probarla, sobre todo si se tiene un padre adoptivo severo como John Alian. Pero es lindo removerla con la cuchara de madera. ¡Qué gusto da también estirar y cortar el malvavisco! La química natural de las sustancias familiares da una primera lección a los soñadores que no dudan en escribir poemas cosmológicos. El agua pesada de la metapoética de Edgar Poe tiene con seguridad un "componente" que proviene de una física muy pueril. Tenemos que señalar esto antes de retomar el examen de "componentes" más humanos y más dramáticos.



## vi

Si, como creemos, el agua es la sustancia fundamental para el inconsciente de Edgar Poe, debe regir la Tierra. Es la sangre de la Tierra. La vida de la Tierra. El agua arrastrará todo el paisaje hacia su propio destino. En especial esa agua, ese valle. En la poesía de Edgar Poe, los valles más claros se oscurecen:

Once *it smiled a silent dell*
*Where the people did not dwell*

Now *each visitor shall confess*
*The sad valley's restlessness.*
*(The valley of unrest.)*

[Antiguamente *sonreía un silencioso valle*
*Donde nadie vivía*

Ahora *cada visitante confesará*
*La agitación del lúgubre valle.]*

Tarde o temprano la inquietud nos sorprenderá en el valle. El valle acumula las aguas y las preocupaciones y un agua subterránea la socava y la trabaja. Ese destino latente es lo que hace que "uno querría vivir en cada uno de los paisajes de Poe", como observa Marie Bonaparte: "En cuanto a los paisajes lúgubres, por supuesto, ¿quién habitaría en la Casa Usher? Pero los paisajes rientes de Poe son casi igualmente repulsivos; son demasiado voluntariamente dulces, demasiado artificiales, por ninguna parte se respira en ellos la fresca naturaleza" (p. 322).

Para subrayar mejor la tristeza de toda hermosura agregaríamos que en Poe la belleza se paga con la muerte. Dicho de otro modo, en Poe, *la belleza es causa de muerte.* Tal la historia común de la mujer, del valle, del agua. El hermoso valle, por un momento joven y claro, debe, por eso mismo, volverse necesariamente marco de la muerte, marco de una muerte característica. La muerte del valle y de las aguas no es en Poe un romántico otoño. No está hecha de hojas muertas. Los árboles no se ponen amarillos. Apenas si las hojas pasan de un verde claro a un verde sombrío, aun verde material, a un verde



cargado, que es, según nos parece, el color fundamental de la metapoética de Edgar Poe. Las tinieblas mismas tienen a menudo en la visión de Poe, este color verde: "Los ojos seráficos han visto las tinieblas de este mundo: ese verde grisáceo *[that greyish green]* que la Naturaleza prefiere para la tumba de la Belleza" *(Al Aataaj).* Aun bajo el signo de los colores, la Muerte está colocada, en Poe, bajo una luz especial. Es la muerte decorada con los colores de la vida. Marie Bonaparte ha fijado en muchas páginas el sentido psicoanalítico de la noción de *Naturaleza.* Especifica así el sentido de la Naturaleza en Edgar Poe (p. 322):

> Para cada uno de nosotros, la naturaleza no es sino una prolongación de nuestro narcisismo primitivo que, al comienzo, anexó a la madre, nutriente y envolvente. Como para Poe la madre se había convertido precozmente en un cadáver, el cadáver, es cierto, de una joven y bonita mujer, ¿puede sorprender que los paisajes de Poe, aun los más floridos, tengan siempre algo de un cadáver empolvado?

En el seno de tal naturaleza, fusión del pasado y del presente, fusión del alma y de las cosas, reposa el *lago de Auber,* entre todos, el lago que mejor representa a Poe. Proviene tan sólo de la geografía íntima, de la geografía subjetiva. Cabe ubicarlo, no en "el mapa del amor",[10] sino también en "el mapa

[10] Alusión a los mapas imaginarios, de moda en los salones del siglo XVIII, después de Mlle. de Scudery, que señalaban lugares presuntamente propicios al nacimiento o manifestación del amor, por sus antecedentes mitológicos, literarios, pictóricos, etc. [T.]

mana".

"Era muy cerca del oscuro lago de Auber, en la brumosa, intermedia región de Weir —era allí, cerca del húmedo pantano de Auber—, en el bosque visitado por los vampiros de Weir" *(Ulalume).*

En otra parte, en el lago de la *Tierra de Sueño,* reaparecerán los mismos fantasmas, los mismos vampiros. Será, *por lo tanto,* el mismo lago, la misma agua, la misma muerte.

> En los lagos que así desbordan por sus aguas solitarias, solitarias y muertas —sus aguas tristes, tristes y heladas con la nieve de los lirios inclinados— en las montañas —en los bosques grises— en el pantano donde se instalan el sapo y el lagarto —en las charcas y lúgubres estanques— donde habitan los vampiros —en los sitios más despreciados— en los más melancólicos rincones: en todas partes el viajero encuentra, azoradas, las Reminiscencias del Pasado.

Esas aguas, esos lagos están alimentados con las lágrimas cósmicas que vierte toda la naturaleza: "Negro valle —y corrientes de agua sombrías— y bosques parecidos a nubes, cuyas formas no pueden descubrirse a causa de las lágrimas que corren por todas partes." El mismo sol llora sobre las aguas: "Una influencia rosácea, adormecedora, vaga, gotea de ese halo de oro" *(Irene).* Es realmente una *influencia* desdichada que cae del cielo sobre las aguas, una influencia astrológica, es decir, una materia tenue y tenaz, alcanzada por los rayos como un mal físico y material. Esta *influencia* proporciona al agua, dentro del mismo estilo de la alquimia, el *tinte de la pena universal,* el tinte de las lágrimas. Hace



*M &g2& & ¿¿éctf ¿ss» togas,* <áf *¿séar ¿sor ps&s-*nos, el agua-madre de la pena humana, la sustancia de la melancolía. Ya no se trata de impresiones vagas y generales; se trata de una participación material. El soñador ya no sueña imágenes, sueña materias. Pesadas lágrimas proporcionan al mundo un sentido humano, una vida humana, una materia humana. Pero, a la inversa, el materialismo imaginado por la imaginación material cobra aquí una sensibilidad tan aguda, tan dolorosa, que puede comprender todos los dolores del poeta idealista.

## VII

Acabamos de reunir numerosos documentos —que podríamos multiplicar fácilmente— para demostrar que el agua imaginaria impone su devenir psicológico a todo el universo en la metapoética de Edgar Poe. Tendremos que referirnos ahora a la esencia misma de esta *agua muerta.* Entonces comprenderemos que el agua es el verdadero *soporte* material de la muerte y, aún más, por una inversión muy natural en la psicología del inconsciente, comprenderemos en qué profundo sentido, para la imaginación material marcada por el agua, la muerte es la hidra universal.

Bajo su forma simple, el teorema de psicología del inconsciente que proponemos parece trivial; es su demostración lo que suscita, pensamos, lecciones psicológicas nuevas. Veamos la proposición a demostrar: las aguas inmóviles evocan a los muertos porque las aguas muertas son aguas durmientes.

En efecto, las nuevas psicologías del inconsciente nos enseñan que los muertos, mientras permanecen

todavía entre nosotros, son, para nuestro inconsciente, durmientes. Reposan. Después de los funerales son, para el inconsciente, ausentes, es decir durmientes más escondidos, más encubiertos, más adormecidos. No se despiertan hasta que nuestro propio dormir nos da un sueño más profundo que el recuerdo; nos volvemos a encontrar, junto con los desaparecidos, en la patria de la Noche. Algunos se van a dormir muy lejos, a las orillas del Ganges, en "un reino cerca del mar", en "el más verde de los valles", cerca de las aguas anónimas y soñadoras. Pero duermen siempre:

... los muertos duermen todos
al menos durante tanto tiempo como llora el Amor.

durante tanto tiempo como están las lágrimas en [los ojos del recuerdo.
(*Irene.*)

El lago de aguas durmientes es el símbolo de ese sueño total, de ese sueño del cual no queremos despertarnos, de ese sueño guardado por el amor de los vivos, acunado por las letanías del recuerdo:

Semejante al Leteo, ¡ved!, el lago
parece tomar un sueño consciente,
.., y no querer, por nada en el mundo, despertarse;
el romero duerme sobre la tumba
el lirio se extiende sobre el agua

Duerme toda Belleza.
(*Irene.*)

Esos versos de juventud reaparecerán en la *Durmiente,* uno de los últimos poemas escritos por Edgar



Poe. Irene, como corresponde a la evolución de lo Inconsciente, se ha convertido en este último poema en la anónima durmiente, en la muerta íntima pero sin nombre que duerme "bajo la luna mística... en el valle universal". "El romero saluda a la tumba, el lirio flota sobre las ondas; envolviendo de bruma su seno, la ruina se asienta en el reposo; comparable al Leteo, ¡vedlo!, el lago parece gustar del sueño consciente y no se despertaría para el mundo. Toda Belleza duerme."

Estamos en pleno drama metafísico de Edgar Poe. Aquí cobra todo su sentido la divisa de su obra y de su vida:

*I could not love except where Death*
*Was mingling his with Beauty's breath...*

[No he podido amar sino donde la Muerte
Mezclaba su hálito al de la Belleza... ]

Extraño lema de su vigésimo año, que habla ya del pasado después de un pasado tan breve y que sin embargo nos da el sentido profundo y la fidelidad de toda una vida.[11]

Así, para comprender a Edgar Poe es necesario, en todos los momentos decisivos de los poemas y de los cuentos, hacer la síntesis de la Belleza, de la Muerte y del Agua. Esta síntesis de la Forma, del Acontecimiento y de la Sustancia puede parecer artificial e imposible al filósofo. Y sin embargo, se

[11] Marie Bonaparte (p. 28) observa que "esas líneas fueron suprimidas por Poe y, en consecuencia, no fueron traducidas por Mallarmé". Esta supresión, ¿no demuestra la extraordinaria importancia de la fórmula? ¿No muestra acaso la clarividencia de Poe que creyó que tenía que esconder el secreto de su genio?

propaga por todas partes. Si se ama inmediatamente se *admira,* se *teme,* se *custodia.* En la ensoñación, las tres causas que gobiernan la forma, el devenir y la materia se unen tan bien que son inseparables. Un soñador en profundidad, como Edgar Poe, las ha reunido dentro de una misma fuerza simbólica.

He aquí por qué el agua es la materia de la muerte bella y fiel. Sólo el agua puede dormir conservando la belleza; sólo el agua puede morir, inmóvil, guardando sus reflejos. Reflejando el rostro del soñador fiel al Gran Recuerdo, a la Sombra Universal, el agua da belleza a todas las sombras, vuelve a la vida todos los recuerdos. Así nace una especie de narcisismo delegado y recurrente que da belleza a todos los que hemos amado. El hombre se mira en su pasado y toda imagen es para él un recuerdo.

Luego, cuando el espejo de las aguas se empaña, cuando el recuerdo se esfuma, se aleja, se apaga:

... cuando una semana o dos han pasado,
y la risa ligera apaga los suspiros,
indignado de la tumba, emprende
su camino hacia algún lago recordado
donde a menudo —en vida— con amigos — iba
a bañarse en el puro elemento,
y allí, con la hierba no hollada
trenzaba en guirnaldas para su frente transparente
esas flores que dicen (¡ah, escúchalas ahora!),
a los vientos nocturnos que pasan,
"¡Ay! ¡Ay!, [ay de mí!, ¡ay de mí!",
observa por un momento, antes de partir,
las aguas claras que corren allá,
luego se hunde (cargada de dolor)
en el cielo incierto y tenebroso.

*(Irene.)*



¡Oh, tú, fantasma de las aguas, único fantasma límpido, único fantasma "de frente transparente", cuyo corazón no me ocultaba nada, espíritu de mi río!, ojalá tu sueño pueda,

mientras dure, ser tan profundo.

## VIII

Hay, por último, un signo de muerte que da a las aguas de la poesía de Edgar Poe un carácter extraño, inolvidable. Es su silencio. Dado que creemos que la imaginación, en su forma creadora, impone un devenir a todo lo que crea, mostraremos, con respecto al tema del silencio, que el agua en la poesía de Edgar Poe *deviene silenciosa.*

¡La alegría de las aguas de Edgar Poe es tan efímera! ¿Habrá reído alguna vez Edgar Poe? Después de algunos arroyos alegres, muy próximos a sus fuentes, las corrientes muy pronto se callan. Sus voces bajan rápida y progresivamente del murmullo al silencio. Hasta ese murmullo que anima su vida confusa es extraño; parece no tener nada que ver con el agua que corre. Si alguien o algo habla en su superficie, se trata de un viento o de un eco, algunos árboles de la orilla que se confían sus quejas, un fantasma que alienta, que alienta apenas.

A ambos lados de esta corriente de lecho legamoso se extiende, a lo largo de muchas millas, un pálido desierto de gigantescos nenúfares. Suspiran uno hacia el otro en esa soledad y tienden hacia el cielo sus largos cuellos espectrales e inclinan de un lado y

otro sus cabezas sempiternas. Sale de ellos un murmullo confuso que se parece al de un torrente subterráneo. Y suspiran uno hacia el otro.[12]

Esto es lo que se escucha cerca del río, no su voz sino un suspiro, el suspiro de las plantas blandas, la caricia triste y ajada de la vegetación. Pronto, hasta los vegetales van a callarse y luego, cuando la tristeza golpee las piedras, todo el universo se volverá mudo, mudo de un indecible espanto. "Entonces, irritado, maldije con la maldición del *silencio* el arroyo y los nenúfares y el viento y el bosque y el cielo y el trueno y los suspiros de los nenúfares. Y golpeados por la maldición quedaron mudos." Porque lo que habla en el fondo de los seres, desde el fondo de los seres, lo que habla en el seno de las aguas, es la voz de un remordimiento. Hay que acallarlos, hay que responder al mal con la maldición; todo lo que gime en nosotros y fuera de nosotros debe ser golpeado con la maldición del silencio. Y el Universo comprende los reproches de un alma herida y el Universo se calla y el arroyo indisciplinado deja de reír, la cascada de tararear, el río de cantar.

¡Y tú, soñador, que el silencio entre en ti! Cerca del agua, oye soñar a los muertos; eso ya les impide dormir.

Por otra parte, la dicha misma, ¿acaso habla? ¿Acaso la verdadera felicidad canta? Cuando Eleonora era dichosa, ya el río había adqurido la gravedad del silencio eterno:

Lo llamábamos el río del silencio porque parecía que hubiera en su curso una influencia apaciguadora.

[12] Poe, "Silencio", incluido en *Cuentos,* ed. cit.



Ningún murmullo se elevaba de su lecho y deslizaba por todas partes tan dulcemente que los granos de arena, semejantes a perlas, que nos gusta contemplar en la profundidad de su seno, no se movían para nada, cada uno en su antiguo, primitivo lugar, brillando con un resplandor eterno.[13]

A esta agua inmóvil y silenciosa le piden los amantes los ejemplos de la pasión: "habíamos arrancado de esta corriente al dios Eros y sentíamos ahora que había encendido de nuevo en nosotros las almas ardientes de nuestros antepasados. . . todas juntas las pasiones soplaron su dicha delirante sobre el Valle del Césped Diáfano." [14] Así, el alma del poeta está tan ligada a la inspiración del agua, que es de la misma agua que deberán nacer las *llamas del amor,* y es el agua la que guarda "las almas ardientes de los antepasados". Cuando un débil Eros de las aguas "enciende" por un instante a dos almas pasajeras, entonces las aguas, por un instante, tienen algo que decir: del seno del río salió "poco a poco un murmullo que culminó al fin en una melodía arrulladora, más divina que la del arpa de Eolo, más dulce que todo lo que no era la voz de Eleonora".

Pero Eleonora "había visto que el dedo de la Muerte estaba sobre su seno, y que, como la efí-

[13] Poe, *Eleonora,* incluido en *Cuentos, ed. cit.*

[14] La prafiera, la pradera creada por el río, es por sí sola, para algunas almas, un tema de tristeza. En la verdadera pradera de las almas, sólo crecen asfódelos. Los vientos no encuentran árboles cantores, sino sólo las olas silenciosas de la uniforme vegetación. Estudiando el *tema de la pradera,* podríamos preguntarnos qué demonio llevó a Edgar Poe a "la pradera de la desgracia" antiguamente visitada por Empédocles,

mera, sólo había sido perfectamente madurada en su hermosura para morir". Entonces los tintes del verde tapiz se debilitaron, entonces las sombrías violetas dejaron lugar a los asfódelos, entonces "los peces de plata y de oro huyeron nadando a través de la garganta, hasta el confín más hondo de nuestro dominio, y ya nunca más embellecieron la deliciosa corriente". En fin, después de los rayos de luz y de las flores, también se perdieron las armonías. Y se cumplió, en el reino de los seres y de las voces, el destino de las aguas, tan característico de la poesía de Edgar Poe: "La música acariciadora... murió poco a poco en murmullos que iban debilitándose gradualmente, hasta que el arroyo retornó al fin del todo a la solemnidad de su silencio originario."

Agua silenciosa, agua sombría, agua durmiente, agua insondable, son otras tantas lecciones materiales para una meditación sobre la muerte. Pero no es la lección de una muerte heraclitana, de una muerte que nos lleva lejos con la corriente, como una corriente. Es la lección de una muerte inmóvil, de una muerte en profundidad, de una muerte que permanece con nosotros, cerca de nosotros, en nosotros.

Sólo será necesario un viento nocturno para que el agua que se ha callado vuelva a hablarnos... Sólo será necesario un rayo de luna, muy dulce, muy pálido, para que el fantasma camine de nuevo sobre las ondas.

# III. EL COMPLEJO DE CARONTE. EL COMPLEJO DE OFELIA

*Silence et lune... Cimetiére et nature.. .**

JULES LAFORGUE, *Moralités légendaires,* p. 71.

A VECES los mitólogos aficionados son útiles. Trabajan de buena fe en la zona de primera racionalización, dejando inexplicado, por lo tanto, lo que "explican", ya que la razón no explica los sueños. También clasifican y sistematizan un poco a la ligera las fábulas. Pero esta rapidez tiene algo bueno, ya que simplifica la clasificación. Y demuestra también que esta clasificación, tan fácilmente aceptada, corresponde a tendencias reales activas en el espíritu del mitólogo y de su lector. De esta manera el dulce y prolijo Saintine, el autor de *Picciola* y del *Chemin des Écoliers,* ha escrito una *Mythologie du Rhin* que puede proporcionarnos una lección elemental para clasificar rápidamente nuestras ideas. Un siglo atrás, Saintine ya había comprendido la importancia primordial del culto a los árboles.[1] Relaciona ese culto

• "Silencio y luna... Cementerio y naturaleza..." fT.]

* Saintme tía MSV íüteoío de buen tono. Al final del primer capítulo podemos leer estas palabras en las que nosotros mismos hemos meditado a menudo: "Por lo demás, ¿acaso yo, mitólogo, estoy obligado a demostrar algo?"

a los árboles con el culto a los muertos y enuncia una ley que podríamos llamar *la ley de las cuatro patrias de la Muerte,* ley que está en evidente relación con la ley de la imaginación de las cuatro materias elementales:

> Los celtas[2] empleaban diversos y extraños medios frente a los despojos para hacerlos desaparecer. En algunos países los quemaban, y el árbol nativo proporcionaba la leña para la hoguera; en otros, el *Todtenbaum* (el árbol de muerte), ahuecado por el hacha, servía de ataúd a su propietario. Ese ataúd era enterrado, salvo que se lo librara a la corriente del río, encargado de transportarlo Dios sabe dónde. Por último, en algunos cantones existía la costumbre —¡horrible costumbre!— consistente en exponer el cuerpo a la voracidad de las aves de presa; y el lugar de esta lúgubre exposición era la cumbre, la cima de ese mismo árbol plantado al nacer el difunto, y que esta vez, por excepción, no debía caer con él.

Y Saintine agrega, sin dar suficientes pruebas y ejemplos:

> Ahora bien, ¿qué vemos en estos cuatro medios tan opuestos de restituir los despojos humanos al aire, al agua, a la tierra y al fuego?, cuatro géneros de funerales que en todo tiempo y aún hoy se practican en la India, entre los sectarios de Brahraa, de Buda o de Zoroastro. Los guebras de Bombay, como los derviches sumergidores del Ganges, algo saben de eso.

2 X. B. Saintine, *La Mythologie du Rhin et les comes de la mére-grand,* 1863, pp, 14-15.



Por último, Saintine añade que,

> hacia 1560, unos obreros holandeses, ocupados en remover un terrero del Zuiderzée, encontraron, a gran profundidad, varios troncos de árboles milagrosamente conservados por petrificación. Todos esos troncos habían sido habitados por hombres, cuyos restos conservaban, también casi fosilizados. Evidentemente había sido el Rin, ese Ganges de Alemania, el que los había arrastrado hasta allí, uno tras otro.

Desde su nacimiento, el hombre estaba consagrado a un vegetal, tenía su árbol personal. Era necesario que la muerte tuviera la misma protección que la vida. Vuelto a colocar así en el corazón del vegetal, entregado al seno vegetal del árbol, el cadáver se entregaba al fuego, o a la tierra, o bien aguardaba en el follaje, en la cima de los bosques, la disolución en el aire, disolución a la que ayudaban los pájaros de la Noche, los mil fantasmas del Viento. 0, por último, de modo más íntimo, alargado siempre en su ataúd *natural,* en su *doble* vegetal, en su devorador y viviente sarcófago, en el Árbol —entre dos nudos—, era entregado al agua, abandonado a las ondas.

n

Esa partida del muerto sobre las aguas apenas si ofrece un rasgo de la interminable ensoñación de la muerte. Sólo corresponde a un cuadro *visible,* y podría engañarnos respecto a la profundidad de la imaginación material que medita sobre la muerte, como

si la muerte fuese **una** sustancia, una vida en una nueva sustancia. El agua, sustancia de vida, es también sustancia de muerte para la ensoñación ambivalente. Para interpretar correctamente el *Todtenbaum,* el árbol de muerte, hay que recordar con C. G. Jung [3] que el árbol es ante todo un símbolo maternal; y dado que el agua es también un símbolo maternal, podemos registrar en el *Todtenbaum* una extraña imagen de cómo encajan los gérmenes unos dentro de otros. Al colocar al muerto en el seno del árbol, al confiar el árbol al seno de las aguas, se duplican de algún modo las potencias maternales, se vive doblemente ese mito el amortajamiento mediante el **cual** imaginamos, dice C. G. Jung, que "el muerto es devuelto a la madre para que lo vuelva a parir". La muerte en las aguas es para esta ensoñación la más maternal de las muertes. El deseo del hombre, dice en otra parte Jung, "es que las sombrías aguas de la muerte se conviertan en las aguas de la vida, que la muerte y su frío abrazo sean el regazo materno, así como el mar, aunque sumerge al sol, lo vuelve a hacer nacer de sus profundidades. .. ¡Nunca la Vida ha podido creer en la Muerte!" (p. 209).

ni

En este punto, una cuestión me abruma: *¿No habrá sido la muerte el primer Navegante?*

Mucho antes de que los vivos se confiasen a las aguas, ¿no se habrá echado el ataúd al mar o al to-

[8] C. G. Jung, *Métamorphoses et symboles de ¡a Libido,* p. 225.



rrente? El ataúd, en esta hipótesis mitológica, no sería el *último* viaje. Sería el *primer viaje.* Para algunos soñadores profundos será el primer viaje verdadero.

Es evidente que a semejante concepción del viaje marino se le enfrentan inmediatamente las explicaciones utilitarias. Siempre se pretende que el hombre primitivo ha sido ingenioso desde que nace. Siempre se pretende que el hombre prehistórico ha resuelto inteligentemente el problema de su subsistencia. Sobre todo, se admite sin problemas que la utilidad es una idea clara y que siempre tuvo el valor de una evidencia segura e inmediata. Ahora bien, el conocimiento útil es ya un conocimiento racionalizado. A la inversa, concebir una *idea primitiva* como una *idea útil,* es caer en una *racionalización* tanto más capciosa cuanto que actualmente la utilidad está comprendida en un sistema de utilitarismo muy completo, muy homogéneo, muy material, cerrado con mucha nitidez. Pero, ¡ay!, ¡el hombre no es tan razonable! Con tanta dificultad descubre lo útil como lo verdadero.

En todo caso, y en cuanto al problema que nos ocupa, si pensamos un poco, la *utilidad de navegar* no es suficiente para determinar que el hombre prehistórico ahueque una canoa. Ninguna utilidad legitima el inmenso riesgo de lanzarse a las corrientes, para afrontar la navegación se necesitan intereses poderosos. Y los verdaderos intereses poderosos son los intereses quiméricos, los intereses que se sueñan, y no los que se calculan. El héroe del mar es un héroe de la muerte. El primer marino es el primer hombre vivo que fue tan valiente como un muerto.

De la misma manera, cuando se quiera entregar a

los vivos a la muerte total, a la muerte sin recursos, se les abandonará a las aguas. Marie Delcourt ha descubierto, bajo el disimulo racionalista de la cultura antigua tradicional, el sentido mítico de los niños maléficos. En muchos casos, se evita cuidadosamente que toquen la tierra, porque podrían contaminarla, turbar su fecundidad y así propagar su "peste". "Se les lleva lo más pronto posible al mar o al río."[4] "¿Qué podría hacerse con un ser débil al que no se quiere matar ni poner en contacto con el suelo, sino colocarlo sobre el agua en un esquife destinado a zozobrar?" Por nuestra parte propondríamos subir todavía un tono la tan profunda explicación mítica dada por Marie Delcourt, interpretando entonces el nacimiento de un niño maléfico como el nacimiento de un ser que no pertenece a la fecundidad normal de la Tierra; se le entrega luego a *su elemento,* a la muerte muy próxima, a la patria de la muerte total que es la mar infinita o el río mugiente. Sólo el agua puede desahogar a la tierra.

Uno se explica entonces que cuando esos niños abandonados al mar eran devueltos a la costa vivos, cuando eran "salvados de las aguas", se convertían fácilmente en seres milagrosos. Al haber atravesado las aguas, habían atravesado la muerte. Podían entonces crear ciudades, salvar pueblos, rehacer un mundo.[5]

[4] Marie Delcourt, *Stérilités mystérieuses et naissances molifiques dans Vantiquité classique,* 1938, p. 65.

[5] A todo más allá se asocia la imagen de una travesía. No se trata tan sólo de una tradición occidental. Podemos ver un ejemplo en la tradición china, que aparece en un artículo de Von Erwin Rousselle, "Das Wasser ais myihisches Ereignis chinesischen Lebens", en *Die Kulturelle Bedeutung der Komplexen Psychologie,* 1935.



La Muerte es un viaje y el viaje es una muerte. "Partir es morir un poco." Morir es realmente partir y sólo se parte bien, animosamente, cuando se sigue el hilo del agua, la corriente del largo río. Todos los ríos van a dar al Río de los muertos. Sólo esta muerte es fabulosa; sólo esta partida es una aventura.

Si es verdad que un muerto, para el inconsciente, es un ausente, sólo el navegante de la muerte es un muerto con el que se puede soñar indefinidamente. Parecería que su recuerdo tiene siempre un futuro. . . Muy otra cosa sucede con el muerto que habita en una necrópolis. Para éste, la tumba es todavía una morada, una morada que los vivos visitan piadosamente. Un muerto semejante no está del todo ausente. Y el alma sensible lo sabe bien. En la poesía de Wordsworth dice la niña: "somos siete, cinco en la vida, los otros dos están siempre en el cementerio; cerca de ellos, con ellos se puede ir a coser o a hilar".

Con los que han muerto en el mar se relaciona otra ilusión, una ensoñación especial. Dejan un pueblo de viudas que no son como las demás, "viudas de frente blanca" que sueñan el Océano Nox. La admiración por los héroes de los mares ¿no puede acaso acallar las quejas? ¿Y acaso en las imprecaciones de Tristan Corbiére[6] y detrás de ciertos efectos de retórica no hay rastros de un sueño sincero?

Así, el adiós al borde del mar es a la vez el más desgarrador y el más literario de los adioses. Su poesía explota un viejo fondo de sueño y de heroísmo.

[6] Ver Tristan Corbiére, *Les Amours jaunes,* "La Fin".;

Despierta sin duda en nosotros los ecos más dolorosos. Todo un lado de nuestra alma nocturna se explica por el mito de la muerte concebida como una partida en el agua. Para el soñador, las inversiones entre esa partida y la muerte son continuas. Para ciertos soñadores, el agua es el movimiento nuevo que nos invita a un viaje nunca realizado. Esa partida materializada nos arranca a la materia de la tierra. Qué asombrosa grandeza tiene ese verso de Baudelaire, cómo llega al corazón de nuestro misterio esta imagen súbita:

*O mort, vieux capitaine, il est temps! levons Vancre!"*

IV

Restituyendo a su nivel primitivo todos los valores inconscientes acumulados en torno de los funerales por la imagen del viaje sobre el agua, se comprenderá mejor el significado del río de los infiernos y todas las leyendas de la travesía fúnebre. Aunque costumbres ya racionalizadas confíen los muertos a la tumba o a la hoguera, el inconsciente marcado por el agua soñará, más allá de la tumba, más allá de la hoguera, con una partida sobre las aguas. Después de haber atravesado la tierra, después de haber atravesado el fuego, el alma llegará al borde del agua. La imaginación profunda, la imaginación material quiere que el *agua* participe en la muerte; necesita del agua para que la muerte conserve su sentido de viaje. Es comprensible entonces que para tales infinitas ensoñaciones, todas las almas, sea cual fuere el tipo de funerales, deben subir a la *barca de Caronte.* ¡Curiosa imagen, si la contempláramos con los ojos claros de la razón! Pero, por el contrario, imagen familiar como pocas si sabemos interrogar nuestros sueños. Numerosos poetas han vivido en sueños esta navegación de la muerte: "¡He visto el sendero de tu partida! El sueño y la muerte no nos separarán por más tiempo... ¡Escuchad! el espectral torrente mezcla su lejano rugido a la brisa que murmura en los bosques llenos de música." [8] Volviendo a vivir el sueño de Shelley comprenderemos cómo el *sendero de partida* se convierte poco a poco en el *espectral torrente.*

[7] Baudelaire, *Les Fleurs du Mal,* "La Mort", p. 351. ["¡Oh muerte, viejo capitán, ya es tiempo! ¡Levemos anclas!"]



Por lo demás, ¿cómo podría relacionarse una fúnebre poesía con imágenes tan alejadas de nuestra civilización si no estuvieran sostenidas por valores inconscientes? La persistencia de un interés poético y dramático en una imagen racionalmente usada y falsa puede servirnos para demostrar que en un complejo de cultura se unen sueños naturales y tradiciones aprendidas. A este respecto podemos formular un *complejo de Caronte.* El complejo de Caronte no es demasiado vigoroso; la imagen está actualmente muy descolorida. En muchos espíritus cultivados padece la suerte que acompaña a esas referencias demasiado numerosas a una literatura muerta. Ya no es más que un símbolo. Pero esa debilidad y el que se vuelva descolorida son, en suma, bastante favorables como para hacernos sentir que, de todos modos, la cultura y la naturaleza pueden coincidir.

Veamos, en primer lugar, cómo en la naturaleza,

[8] Shelley, *Oeuvres completes,* **trad. Rabbe, t. i, p. 92.**

es decir, en las leyendas naturales, se constituyen imágenes de Caronte que seguramente no tienen contacto con la imagen clásica. Tal es el caso de la leyenda de la nave de los muertos, leyenda de mil formas sin cesar renovadas por el folklore. P. Sébillot da este ejemplo:

> La leyenda de la nave de los muertos es una de las primeras en haber sido comprobadas en nuestro litoral; sin duda existía allí desde mucho antes de la conquista romana, y en el siglo vi Procopio la relataba en estos términos: los pescadores y otros habitantes de la Galia, que viven delante de la isla de Bretaña, están encargados de llevar hasta allí a las almas, y por eso están exentos de tributos. En mitad de la noche oyen golpear a su puerta; se levantan y encuentran a la orilla barcas extranjeras en las que no ven a nadie, y no obstante parecen tan cargadas que dan la impresión de estar a punto de zozobrar y apenas si se elevan una pulgada sobre las aguas; una hora basta para ese recorrido, aunque, en sus propios barcos, difícilmente logren hacerlo en el espacio de una noche *(Guerras de los Godos,* I, iv, c. 20).»

Émile Souvestre retomó ese relato en 1836: prueba de que tal leyenda solicita sin cesar la expresión literaria. Nos *interesa.* Se trata de un tema fundamental que admite mil variantes. El tema está asegurado en su consistencia, aun bajo las imágenes más diversas e inesperadas porque posee la más sólida de las unidades: *la unidad onírica.* Así, en las viejas leyendas bretonas pasan sin cesar navios fantasmas, navios infernales como el holandés errante.

[8] P. Sébillot, *Le Folklore de f ranee,* t. n, p. 148.



A menudo también los navios naufragados "retornan", como prueba de que el barco participa de algún modo del destino de las almas. Veamos una imagen anexa que revela suficientemente su profundo origen onírico: "Esos barcos han crecido, de tal modo que un pequeño barco de cabotaje es al cabo de algunos años del tamaño de una goleta grande." Este *crecimiento* extraño es común a los sueños. Muy a menudo aparece en los sueños del agua; para ciertos sueños el agua nutre todo lo que impregna. Hay que relacionarla con las fantásticas imágenes prodigadas en cada página del cuento de Edgar Poe *Manuscrito hallado en una botella:* "Tan seguro es como que hay un mar donde los barcos crecen como el cuerpo viviente de un marino." [10] Este mar es el mar del agua onírica. Ocurre también que en el cuento de Poe es el mar del agua fúnebre, del "agua sin espuma" (p. 103). En efecto, el extraño barco que se prolonga en el tiempo es conducido por ancianos que han vivido en épocas muy antiguas. Concebir ese cuento, uno de los más hermosos, es vivir la endósmosis de la poesía y de las leyendas. Surge de un sueño muy profundo: "Por momentos cruza mi mente una sensación de cosas familiares; y con esa imprecisa sombra de recuerdo se mezcla siempre una inexplicable remembranza de antiguas crónicas extranjeras y de edades remotas" (p. 100). Las leyendas sueñan en nuestro sueño...

Existen también leyendas en las que viven Carontes temporarios, en especial Carentes a pesar de ellos que buscan un remplazante. La sabiduría popular

[10] Edgar Poe, *Cuentos,* trad. J. Cortázar, Alianza Editorial, p. 100.

aconseja a los navegantes no subir a un barco desconocido. No hay que temer que estemos agregándole matices a esta prudencia si señalamos su sentido mítico. En suma, todos los navios misteriosos, tan abundantes en las novelas del mar, *forman parte* de estas *naves de los muertos.* Podemos estar casi seguros de que el novelista que los utiliza posee, más o menos oculto, un complejo de Caronte.

Sobre todo, la función de un simple *barquero,* desde que aparece ubicada en una obra literaria, queda fatalmente tocada por el simbolismo de Caronte. Aunque haga el cruce de un simple arroyo, contiene el símbolo del más allá. El barquero es el guardián de un misterio:

*Ses vieux regarás hallucinés*
*Voyaient les loins üluminés*
*D'oü luí venait tou jours la voix*
*Lamentable, sous les cieux froids.*[11]

[Sus viejas miradas alucinadas
Veían los lejos iluminados
De donde le venía siempre la voz
Lamentable, bajo los fríos cielos.]

"Si agregamos —dice Émile Souvestre—[12] los crímenes cometidos en esas encrucijadas de las aguas, las novelescas aventuras de amor, los milagrosos encuentros con santos, hadas o demonios, comprenderemos cómo la historia de los barqueros... formaba uno de los capítulos más dramáticos de ese

[11] Verhaeren, *Les Villages illusoires, "Le* Passeur".
[12] Émile Souvestre, *Sous les filets,* "Le passeur de la Vilaine", p. 2.



gran poema eternamente embellecido por la imaginación popular."

La barca de Caronte es conocida desde el Extremo Oriente a la Bretaña. Paul Claudel traduce esta emocionante poesía de la Fiesta de los Muertos, de cuando en la vida china llega el séptimo mes: "La flauta guía a las almas, el golpe del gong las junta como abejas... A lo largo del ribazo, las barcas siempre listas aguardan a que haya llegado la noche." "La barca parte y vira, dejando en el largo movimiento de su surco una fila de fuegos: alguien siembra pequeñas lámparas. Resplandores precarios, sobre el vasto vidrio fundido de las aguas opacas, parpadean un instante y mueren. Un brazo coge el jirón de oro; la gavilla de fuego que funde y llamea en el humo, y toca con él la tumba de las aguas: el estallido ilusorio de la luz, como a los peces, fascina a los fríos ahogados." La vida mima a la vez la vida que se extingue y la vida que se va. El agua es la tumba del fuego y la tumba de los hombres. En lo lejano, cuando parece que la Noche y el Mar juntos han concluido el simbolismo de la muerte, el soñador oirá "el tono del sistro sepulcral, el clamor del tambor de hierro en la sombra compacta percutido con un golpe terrible".[13]

Todo lo que la muerte tiene de pesado, de lento, está también marcado por la figura de Caronte. Las barcas cargadas de almas están siempre a punto de zozobrar. Asombrosa imagen en la que sentimos que la Muerte teme morir y el ahogado sigue temiendo el naufragio. La muerte es un viaje que nunca termina, una perspectiva infinita de peligros. El peso que so-

[13] Paul Claudel, *Connaissance de l'Est,* pp. 35 *ss.*

brecarga la barca es tan grande porque las almas son defectuosas. La barca de Carón te se dirige siempre a los infiernos. No hay barquero de la dicha.

La barca de Caronte es, pues, un símbolo ligado a la indestructible desgracia de los hombres, que atraviesa las edades del sufrimiento. Como dice Saintine *(loe. cit.,* p. 303):

> La barca de Caronte seguía estando en servicio cuando él mismo había desaparecido ante los primeros fervores [del cristianismo]. ¡Paciencia! Ya resurgirá. ¿Dónde? Por todas partes... Ya en los primeros tiempos de la Iglesia de los galos, en la abadía de Saint Denis, sobre la tumba de Dagoberto, ese rey o más bien su alma había sido representada atravesando el *Corito* en la barca tradicional: a fines del siglo XIII, Dante, con toda autoridad, había restablecido al viejo Caronte como barquero de su Infierno. Después de él, en la misma Italia, más aún, en la ciudad católica por excelencia y trabajando bajo los ojos de un papa, Miguel Ángel... lo representaba en su fresco del Juicio Final junto a Dios, a Cristo, a la Virgen y a los santos... [Y Saintine concluye]: Sin Caronte no hay infierno posible.

En los campos de Champaña, tan poco soñadores, sin embargo se pueden encontrar rastros del viejo barquero. En algunos pueblos cobran todavía, fuera de la iglesia, la contribución del óbolo. La víspera de los funerales, un pariente del difunto va de familia en familia a entregar "la moneda de los muertos".

En resumen, el hombre de pueblo, o el poeta, o un pintor como Delacroix, todos descubren en su sueño la imagen de un guía que debe "conducirnos en la muerte". El mito que vive bajo la mitopea es un mito muy simple asociado a una imagen muy clara. Por eso es tan tenaz. Cuando un poeta vuelve a tomar la imagen de Caronte, piensa en la muerte como en un viaje, reviviendo los más primitivos funerales.



## V

Hasta aquí, el agua en la muerte se nos ha aparecido como un *elemento aceptado.* Vamos a agrupar ahora algunas imágenes en las que el agua se nos muestra como un *elemento deseado.*

En efecto, el llamado de los elementos materiales es a veces tan fuerte que puede servirnos para determinar distintos tipos de suicidios. Parecería entonces que la materia ayuda a determinar el destino humano. Marie Bonaparte ha demostrado muy bien la doble fatalidad de lo trágico, o, mejor dicho, los lazos trágicos que unen lo trágico de la vida y lo trágico literario: "El género de muerte elegido por los hombres, ya sea en la realidad, para ellos mismos, mediante el suicidio, o en la ficción, para sus héroes, nunca, en efecto, es dictado por el azar, sino que en cada caso está determinado de un modo muy firme psíquicamente" *(loe. cit.,* p. 584). Lo cual da nacimiento a una paradoja que querría explicar.

Desde ciertos puntos de vista puede decirse que la determinación psicológica es *más fuerte* en la ficción que en la realidad, ya que en la realidad los *medios* del fantasma pueden faltar. En la ficción, fines y medios están a disposición del novelista. Por eso los crímenes y suicidios son más numerosos en las novelas que en la vida. El drama, y sobre todo la ejecución del drama, lo que podría llamarse la

discursividad literaria del drama, marca, pues, profundamente al novelista. El novelista, quiéralo o no, nos revela el fondo de su ser, aunque se cubra literalmente de personajes. En vano se servirá "de una realidad" como de una pantalla. Él proyecta esta realidad y, sobre todo, él la encadena. En lo real, no puede decirse todo; la vida salta eslabones y esconde su continuidad. En la novela, sólo existe lo que se dice, se muestra la continuidad, se exhibe su determinación. La novela es vigorosa cuando la imaginación del autor está muy determinada, cuando encuentra las fuertes determinaciones de la naturaleza humana. Como las determinaciones se aceleran y se multiplican en el drama, es mediante el elemento dramático como el autor se revela más profundamente.

El problema del *suicidio* en literatura es un problema decisivo para juzgar los valores dramáticos. A pesar de todos los artificios literarios, el crimen no se expone bien en lo íntimo. Está en función de las circunstancias exteriores de modo demasiado evidente. Estalla como un acontecimiento que no siempre depende del carácter del asesino. El suicidio, en literatura, se prepara, por el contrario, como un largo *destino íntimo. Es literariamente, la muerte más* preparada, la más aderezada, la más total. Por poco no pretende el novelista que el universo entero participe en el suicidio de su héroe. El suicidio literario es, pues, el más susceptible de darnos la *imaginación de la muerte.* Ordena las imágenes de la muerte.

En el reino de la imaginación, las cuatro patrias de la muerte tienen sus fieles y sus aspirantes. Ocupémonos tan sólo del trágico llamado de las aguas.

El agua, que es la patria de las ninfas vivas, es también la patria de las ninfas muertas. Es la verdadera materia de la muerte muy femenina. Desde la primera escena entre Hamlet y Ofelia, Hamlet —siguiendo en esto la regla de la preparación literaria del suicidio— como si fuera un augur que presagia el destino, sale de su profunda ensoñación murmurando: "¡Aquí está la bella Ofelia! Ninfa, en tus oraciones acuérdate de todos mis pecados" *(Hamlet,* acto III, esc. i). A partir de ese momento, Ofelia deberá morir por los pecados de otro, deberá morir en el río, dulcemente, sin escándalo. Su corta vida es ya la vida de una muerta. Esta vida sin alegría ¿es otra cosa que una vana espera, que el pobre eco del monólogo de Hamlet? Veamos en seguida a Ofelia en su río (acto IV, esc. vil, trad. G. Macpherson):



*Reina:* A orillas de un arroyo crece un sauce
que copia en el cristal sus blancas hojas:
llegó allí con fantásticas guirnaldas
de collejas, ortigas, margaritas
y purpúreas orquídeas, que abejeras [14]
llaman nuestras zagalas y distinguen
con apodo grosero los pastores;
y al colocar en las pendientes ramas
sus coronas de yerba, cruel renuevo,
al desgarrarse, a ella y sus trofeos
precipita en la rápida corriente:
su ropaje, extendido sobre el agua,
la sostuvo algún tiempo, cual sirena
allí flotando; y en aquel momento

[14] [La versión francesa da pata de lobo. (T.)] La pata de lobo es el nombre del licopodio vulgar. Otros traductores dan textualmente la designación inglesa "dedos de hombres muertos" *(dead men's fingers),* cuyo sentido fálico es bastante claro.

trozos de antiguas coplas repetía
cual si no conociera su peligro;
o cual criatura que nacido hubiese
en aquel elemento: pero pronto,
mojados sus vestidos, ya le pesan,
y mientras canta a la infeliz sumergen,
dándole tumba en el inmundo cieno...

*Laertes:* ¿A qué aumentar las aguas de ese río
con las lágrimas mías, pobre Ofelia?
Y son ineludibles, sin embargo,
pese a nuestra soberbia: cuando cesen
terminará mi femenil flaqueza...

Nos parece inútil preguntarnos en qué medida hay accidente, locura o suicidio en esta muerte novelada. El psicoanálisis nos enseña, en primer lugar, a darle al accidente su papel psicológico. El que juega con fuego se quema, quiere quemarse, quiere quemar a los demás. El que juega con el agua pérfida se ahoga, quiere ahogarse. Por lo demás, en literatura, los locos conservan suficiente razón —suficiente determinación— como para asociarse al drama y seguir la ley del drama. Respetan, al margen de la acción, la unidad de acción. Ofelia podrá ser, pues, para nosotros, el símbolo del suicidio femenino. Es realmente una criatura nacida para morir en el agua, donde encuentra, como dice Shakespeare, "su propio elemento", El agua es el *elemento* de la muerte joven y bella, de la muerte florecida y, en los dramas de la vida y de la literatura, es el *elemento* de la muerte sin orgullo ni venganza, del suicidio masoquista. El agua es el símbolo profundo, orgánico de la mujer que sólo sabe *llorar* sus penas y cuyos ojos se "ahogan en ¿ágnmas""con *tanta láciiiáăa? tT domtíve',* ame* Mí



suicidio femenino comprende esta pena fúnebre mediante todo lo que en él es mujer, como Laertes. Vuelve a ser hombre —volviendo a estar "seco"— cuando las lágrimas se agotan.

¿Tendremos que insistir en que imágenes tan ricamente detalladas como la imagen de Ofelia en su río carecen sin embargo de todo *realismo?* Shakespeare no ha observado necesariamente a una ahogada que baja traída por la corriente. Semejante realismo, lejos de despertar imágenes, frenaría más bien el impulso poético. Si el lector, que posiblemente nunca ha visto semejante espectáculo, lo reconoce, sin embargo, y se emociona, es porque ese espectáculo pertenece a la naturaleza imaginaria primitiva. Es el agua soñada en la vida habitual, es el agua del estanque que se "ofeliza" por sí sola, que se cubre con toda naturalidad de seres durmientes, de seres que se abandonan y que flotan, de seres que mueren dulcemente. Entonces, en la muerte, parece que los ahogados flotantes siguen soñando... Arthur Rimbaud ha encontrado esta imagen:

*fhttaison blême*
*Et ravie, un noyé pensif, parfois desceña...*[15]

[flotación pálida
Y encantada, un pensativo ahogado, baja a veces... ]

**VI** **O..**

En vano serán llevados a tierra los restos de Ofelia. De veras es, como dice Mallarmé *(Divagations,*

p. 169), "Una Ofelia nunca ahogada... joya intacta bajo el desastre". Se aparecerá por siglos a los soñadores y a los poetas, flotando en su río, con sus flores y su cabellera extendida sobre al agua. Dará motivo a una de las sinécdoques poéticas más claras. Será una cabellera flotante, una cabellera desatada por el agua. Para comprender bien el papel del detalle creador en la ensoñación, quedémonos por el momento con esta visión de una cabellera flotante. Veremos que por sí sola anima todo un símbolo de la psicología de las aguas; que explica casi, por sí sola, todo el complejo de Ofelia.

Son innumerables las leyendas en las que las damas de las fuentes peinan inacabablemente sus largos cabellos rubios *(cf.* Sébillot, *loe. cit.,* n, p. 200). A menudo olvidan junto a la orilla su peine de oro o de marfil: "Las sirenas de Gers tienen cabellos largos y finos como seda, y se peinan con peines de oro" (p. 340). "En los alrededores de la Grande Briére se ve a una mujer desmelenada, vestida con un largo traje blanco, que antiguamente se ahogó." Todo se alarga río abajo, el traje y la cabellera; parece que la corriente alisa y peina los cabellos. Ya sobre las piedras del vado, el río juega cual cabellera viva.

A veces la cabellera de la ondina es el instrumento *de sus maleficios, Bérenger-Féraud narra un cuento* de *la Basse-Lasace en el que la andina, sobre el parapeto* de un puenίe, esíá *"ocupada* en peinar sus magníficos cabellos. Desdichado el imprudente que se acercaba demasiado a ella, porque era envuelto en los cabellos y arrojado al agua".[18]

[16] L. J. B. Bérenger-Féraud, *Superstitions et Survivances,*



Los cuentos más factibles se cuidan de no olvidar ese detalle creador de imagen. Cuando Tramarme, en un cuento de Mme. Robert, abrumada de preocupaciones y de dolores se arroja al mar, es recogida en seguida por las ondinas, que se apresuran a vestirla con "un traje de gasa verde mar escarchado de plata" y que sueltan su cabello, que debe "volver a caer en ondas sobre su seno".[17] Todo debe flotar en el ser humano para que todo él flote sobre las aguas.

Como siempre en el reino de la imaginación, la inversión de la imagen prueba la importancia de ésta; su carácter completo y natural. Basta que una cabellera desanudada caiga —corra— sobre hombros desnudos para que el símbolo íntegro de las aguas se reanime. En el admirable poema para Annie, tan lento, tan simple, leemos esta estrofa:

*And so it lies happily*
*Bathing in many*
*A dream of the truth*
*And the beauty of Annie*
*Drowned in a bath*
*Of the tresses of Annie.*

(Edgar Poe, "For Annie".)

[Así yace, felizmente/ bañada por muchos/ sueños <ê (a constocv&f' y ía. 6eífeta cíe Annie/ anagaofo en un baño/ de las trenzas de Annie.]

Registramos en la novela de Gabriel d'Annunzio, *Forse che si, forse che no,* la misma inversión de un complejo de Ofelia. La criada peina a Isabel delante

[17] Mme. Robert, 'Les Ondins", cuento moral, en *Voyages imaginaires,* Amsterdam, 1788, t. xxxiv, p. 214.

de su espejo. Señalemos, de paso, el infantilismo de una escena en la que una amante, pese a ser ardiente y voluntariosa, es peinada por manos ajenas. Este infantilismo favorece, por lo demás, la ensoñación en torno al complejo: "Sus cabellos resbalaban, resbalaban como un agua lenta, y con ellos mil cosas de su vida, informes, oscuras, lábiles, entre el olvido y el recuerdo. Y de golpe, por encima de ese flujo..." ¿Por qué misterio una cabellera peinada por una criada evoca el río, el pasado, la conciencia?

> ¿Por qué hice eso? ¿Por qué hice eso? Y mientras buscaba en sí misma la respuesta, todo se deformaba, se disolvía, seguía fluyendo. El pasar repetido del peine por la masa de sus cabellos era como un encantamiento que ocurriese desde siempre, que debía continuar indefinidamente. Su rostro, en el fondo del espejo, se alejaba, sin contornos, luego se acercaba desde el fondo, y ya no era su rostro.

Lo vemos, el río está allí, íntegro, con su huida sin fin, con su profundidad, con su espejo cambiante y que todo lo cambia. Allí está, con su cabello, con el cabello. Si meditamos en torno a tales imágenes, nos damos cuenta que la psicología de la imaginación ni siquiera llegará a esbozarse hasta tanto no hayamos determinado al detalle las verdaderas imágenes naturales. Las imágenes proliferan y se reúnen gracias a su germen natural, a su germen nutrido por la fuerza de los elementos materiales. Las imágenes elementales llevan muy lejos su producción; se vuelven irreconocibles en virtud de su voluntad de novedad. Pero un complejo es un fenómeno psicológico tan sintomático que un solo rasgo basta para revelarlo por entero. La fuerza que surge de una imagen general



que vive por uno de sus rasgos particulares es por sí sola suficiente para hacer comprender el carácter parcial de una psicología de la imaginación que se absorbe en el estudio de las formas. Muchas de las psicologías de la imaginación, por la atención unilateral que aportan al problema de la forma, están condenadas a no ser sino psicologías del concepto o del esquema. No son más que psicologías del *concepto formulado en imágenes.*[16] Finalmente, la imaginación literaria que sólo puede desenvolverse en un reino *de imágenes de imágenes,* que debe traducir las formas, es más favorable que la imaginación pictórica para estudiar nuestra necesidad de imaginar.

Insistamos un poco en este carácter dinámico de la imaginación, carácter dinámico al que esperamos consagrar otro estudio. En cuanto al tema que estamos desarrollando, es evidente que no es la forma de la cabellera lo que lleva a pensar en el agua que corre, sino su movimiento. La cabellera puede ser la de un ángel del cielo; a partir del momento en que ondula, nos conduce naturalmente a su imagen acuática. Es lo que ocurre con los ángeles de Seráfita. "De sus cabelleras salían ondas de luz y sus movimientos excitaban estremecimientos ondulados semejantes a las olas de un mar fosforescente."[19] Por lo demás, sentimos lo pobres que parecerían estas imágenes si las metáforas del agua no fuesen metáforas poderosamente valorizadas.

Una cabellera viva, cantada por un poeta, debe

[18] El neologismo *imager,* ornar, embellecer de imágenes, no tiene equivalente en español. *Imagenar,* que lo sería, parece poco afortunado. [T.]

[19] Balzac, *Séraphita,* p. 350.

sugerir un movimiento, una onda que pasa, una onda que se estremece. Las "ondulaciones permanentes", ese casco de rizos regulares, al inmovilizar las ondulaciones naturales bloquean las ensoñaciones que pretenden provocar.

Al borde del agua, todo es cabellera: "Todos los follajes que se movían atraídos por la frescura de las aguas dejaban colgar sobre ella sus cabelleras" *(Séraphita,* p. 318). Y Balzac canta esta atmósfera húmeda en la que la naturaleza "perfuma mediante sus himeneos su cabellera verdosa".

A veces parece que una ensoñación demasiado filosófica va a desviar el complejo. Así, la brizna de paja que el río arrastra es el eterno símbolo de la insignificancia de nuestro destino. Pero basta un poco menos de serenidad en la meditación, un poco más de tristeza en el corazón del soñador, para que el fantasma reaparezca por completo. ¿Las hierbas retenidas por los juncos no son ya la cabellera de una muerta? Lelia en su tristeza pensativa las contempla murmurando: "Ni siquiera sobrenadaremos como esas hierbas marchitas que allá flotan, tristes y colgantes, tal la cabellera de una mujer ahogada."[20] Como vemos, la imagen de Ofelia se forma a la menor ocasión. Es una de las imágenes fundamentales de la ensoñación de las aguas.

En vano Jules Laforgue representará el personaje de un Hamlet desensibilizado: "¡Ofelia, esto no es vida! ¡Otra vez Ofelia en mi poción!"

*Ophélie, Ophélie*
*Ton beau corps sur l'étang*

»» G. Sand, *Lélia,* p. 122.



*C'est des bâtons flottants* í
*A ma vieille folie.*

[Ofelia, Ofelia
Tu hermoso cuerpo en el estanque,
Varas flotantes
Para mi vieja locura.] . "J,

Como él dice, no sin riesgo, se ha "comido el fruto de la Inconsciencia". Hamlet es, para Laforgue, el personaje extraño que ha dado "vueltas en el agua, en el agua, que es decir en el cielo". La imagen sintética del agua, de la mujer y de la muerte no puede dispersarse.[21]

El matiz irónico visible en las imágenes de Jules Laforgue no es excepcional. Guy de Pourtalés, en *La vida de Franz Liszf* (p. 162), observa que "la imagen de Ofelia, descrita en cincuenta y ocho compases, atraviesa 'irónicamente' el espíritu" (el artista ha puesto él mismo esa palabra encabezando el *allegro).* Recibimos la misma impresión, subrayada de un modo un tanto grueso, en el cuento de Saint-Paul-Roux, *La lavandera de mis primeras penas:*

*Un }our mon ame se jeta dans la ríviére aes ophélies*
*Or ceci se passait en des temps tres ndifs.*

*Les máis de son front briévement flottent a la maniere d'un signet jusqu'á ce que se renferment les deux pages d'eau...*

2! Jules Laforgue, *Moralités légendaires,* 16? ed., pp. 19. 24, 29, 55.

*Sur mon coma bizarre glissent des ventres de cygttes...*
*O les niaises qui se noient dans la riviére des ophéliesl* *

[Un día mi alma se arrojó al río de las ofelias
Ocurría esto en tiempos muy ingenuos.

El maíz de su frente flota un momento, a la manera de un separador, hasta que se cierran las dos páginas de agua...

Sobre mi extraño coma pasan vientres de cisne...
¡Oh las tontas que se ahogan en el río de las ofelias!]

La imagen de Ofelia resiste incluso a su componente macabro que los grandes poetas saben eliminar. A pesar de este componente, la balada de Paul Fort recupera su dulzura: "Y el blanco ahogado volverá a subir mañana, rosado en los chapoteos dulces de la mañana. Navegará sonidos de argentinas campanas. Qué mar gentil." [23]

El agua humaniza a la muerte y mezcla algunos sonidos claros a los más sordos gemidos.

A veces una dulzura acrecentada y sombras más hábiles atemperan hasta el extremo el realismo de la muerte. Pero una sola palabra de las aguas, una sola, basta para señalar la imagen profunda de Ofelia. Así, la princesa Malena, en la soledad de su cámara, obsesionada por el presentimiento de su destino, murmura: "/Oh!, ¡cómo gritan los juncos de mi cuarto!"

[22] Saint-Pol-Roux, *Les Féeries intérieures,* pp. 67, 73, 74, 77.

[23] Paul Fort, *Ermitage,* julio de 1897.



## VI

Como todos los grandes complejos poetizantes, el complejo de Ofelia puede alcanzar un nivel cósmico. Entonces simboliza una *unión de la luna y las aguas.* Al parecer un inmenso reflejo flotante da una imagen de todo un mundo que se agota y muere. Así, el *Narciso* de Joachim Gasquet recoge, una noche brumosa y melancólica, a través de la sombra de las aguas, las estrellas del claro cielo. Nos da la fusión de dos principios de imagen subiendo juntos al nivel cósmico, el Narciso cósmico uniéndose a la Ofelia cósmica, prueba decisiva del irresistible impulso de la imaginación.[24]

La Luna me habló. Palidecí soñando con la ternura de sus palabras.—"Dame tu ramo" (el ramo recogido en el cielo pálido), me dijo, como una enamorada. Y, como Ofelia, la vi exangüe en su traje violeta y amplio. Sus ojos, que tenían el color de flores enfebrecidas y delicadas, vacilaban. Le tendí mi ramo de estrellas. Entonces un perfume sobrenatural emanó de ella. Una nube nos espiaba.

Nada falta a esta escena de amor del cielo y del agua, ni siquiera el espía.

La luna, la noche, las estrellas arrojan entonces, como si fueran flores, sus reflejos sobre el río. Parecería que mientras lo contemplamos en las aguas, el mundo estrellado parte a la deriva. Los resplandores que pasan por la superficie de las aguas son como

[24] Joachim Gasquet, *loe. cit.,* p. 99.

seres inconsolables; hasta la propia luz es traicionada, desconocida, olvidada (p. 102). En la sombra,

> había quebrado su esplendor. La pesada ropa cayó. ¡Oh, la triste Ofelia esquelética! Se hundió en el río. Como las estrellas se habían ido, se fue ella siguiendo la corriente del agua. Yo lloraba tendiéndole los brazos. Se levantó un poco, la descarnada cabeza hacia atrás, porque sus tristes cabellos chorreaban; y con una voz que todavía me hace mal, musitó: "Tú sabes quién soy yo. Soy tu razón, tu razón, sabes, y me voy, me voy..." Aún, por un momento, vi sobre el agua sus pies tan puros, tan inmateriales como los de la Primavera... Se fueron ... y una extraña calma corrió por mi sangre...

Estamos ante el íntimo juego de una ensoñación que enlaza a la luna y al río y que sigue su historia a lo largo de la corriente. Tal ensoñación *realiza* en toda la fuerza de su término la melancolía de la noche y del río. Humaniza los reflejos y las sombras, cuyo drama y cuya pena conoce. Esta ensoñación participa en el combate de la luna y de las nubes, dándoles una voluntad de lucha. Atribuye voluntad a todos los fantasmas, a todas las imágenes que se mueven y cambian. Y cuando llega el reposo, cuando los seres del cielo aceptan los movimientos muy simples y muy próximos del río, esta ensoñación enorme toma la luna que flota como si fuese el cuerpo en suplicio de una mujer traicionada, viendo en la luna ofendida una Ofelia shakespeariana.

¿Será necesario señalar una vez más que los rasgos de esa imagen no tienen ningún origen realista? Se producen gracias a una proyección del ser que sueña. Es necesaria una poderosa cultura poética



para encontrar la imagen de Ofelia en la luna reflejada en las aguas.

Claro está, la visión de Joachim Gasquet no es excepcional. Podríamos seguir el rastro en los más diversos poetas. Observamos, por ejemplo, este aspecto lunar en la Ofelia de Jules Laforgue:

> Se acoda un instante en la ventana a contemplar la bella luna llena, de oro, que se mira en el mar calmo, haciendo serpentear en ella una columna quebrada de negro terciopelo y de líquido de oro, mágica y sin objeto.
> Esos reflejos sobre el agua melancólica... La santa y condenada Ofelia ha flotado así toda la noche.. .S5

Del mismo modo podríamos interpretar *Bruges la Morte* de Georges Rodenbach como la *ofelización* de toda una ciudad. Aunque nunca vea a una muerta flotando en los canales, el novelista es atrapado por la imagen shakespeariana.

> En esta soledad de la noche y del otoño, en la que el viento barría las últimas hojas, sintió más que nunca el deseo de haber terminado su vida y la impaciencia de la tumba. Era como si una muerta se alargara desde las torres sobre su alma; que le llegara un consejo desde los viejos muros; que una voz murmurante subiera desde el agua —el agua que llega hasta delante de él, como llegó delante de Ofelia, según cuentan los sepultureros de Shakespeare.[2]®

[25] *Moralités légendaires,* p. 56.

[26] Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte,* ed. Flammarion, p. 16. *Cf.* también *Le Mirage,* acto m, donde el fantasma de Geneviéve dice al Soñador: *"Au jil des vieux canaux, je fus ton Ophiiie..."* ["Bajando por los viejos canales, fui tu Ofelia..."]

s Creo que no es posible reunir imágenes más distintas sobre el mismo tema. Si hay que reconocerle una unidad, si el nombre de Ofelia vuelve a nuestros labios en las más diferentes circunstancias, es porque esta unidad, su nombre, es el símbolo de una gran ley de la imaginación. La imaginación de la desdicha y de la muerte encuentra en la materia del agua una imagen material especialmente poderosa y natural.

Así, para algunas almas, el agua en verdad contiene la muerte en su sustancia. Trasmite una ensoñación cuyo horror es lento y tranquilo. En la tercera elegía de Duino, Rilke parece haber vivido el horror sonriente de las aguas, el horror que sonríe con la sonrisa tierna de una madre desconsolada. La muerte en un agua calma tiene rasgos maternales. El horror apacible está "disuelto en el agua que vuelve ligero el germen vivo".[27] El agua mezcla aquí sus símbolos ambivalentes de nacimiento y de muerte. Se trata de una sustancia llena de reminiscencias y de ensoñaciones adivinadoras.

Cuando una ensoñación, cuando un sueño viene a absorberse así en una sustancia, el ser entero recibe una extraña permanencia. El sueño se adormece, se estabiliza. Tiende a participar de la vida lenta y monótona de un *elemento.* Habiendo encontrado su *elemento,* funde en él todas sus imágenes, se materializa. Se "cosmifica". Albert Béguin recuerda que, para Carus, la verdadera síntesis onírica es una síntesis en profundidad en la que el ser psíquico se incorpora a una realidad cósmica.[28] Para ciertos soñadores, el agua es el *cosmos* de la muerte. La *ofe-*

[27] *Cfr.* Rainer María Rilke, *Las elegías de Duino.*
[28] Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño,* ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1954.



*lización* es entonces sustancial y el agua es nocturna. Cerca de ella, todo tiende a la muerte. El agua comunica con todas las potencias de la noche y de la muerte, del suicidio, no hay que asombrarse de que tancia del agua de una *influencia* deletérea. El agua expuesta durante mucho tiempo a los rayos lunares se vuelve un agua envenenada.[29] Esas imágenes *materiales,* tan poderosas en el pensamiento paracélsico, están vivas aún en las ensoñaciones poéticas de hoy. "La luna da a aquellos en los que influye el gusto por el agua de la Estigia", dice Victor-Émile Michelet.[30] Quien sueña al borde de un agua dormida nunca se restablece de ello...

## VII

Al estar tan fuertemente ligadas al agua todas las interminables ensoñaciones del destino funesto, de la muerte, del suicidio, no hay que asombrarse de que el agua sea para tantas almas el elemento melancólico por excelencia. Más exactamente, empleando una expresión de Huysmans, el agua es el *elemento melancolizante.* El agua melancolizante rige obras íntegras, como las de Rodenbach o Poe. La melancolía de Edgar Poe no proviene de una felicidad esfumada, de una pasión ardiente que la vida ha quemado. Es directamente, *desgracia disuelta.* Su melancolía es realmente sustancial. "Mi alma —dice en alguna parte—, mi alma era un agua estancada." También Lamartine supo que en sus tempestades el agua era un *elemento sufriente.* Como vivía junto

[20] *Cfr.* Schindler, *Das magische Geistesleben,* 1857, p. 57.
[30] V. Michelet, *Figures d'évocateurs,* 1913, p. 41.

• Creo que no es posible reunir imágenes más distintas sobre el mismo tema. Si hay que reconocerle una unidad, si el nombre de Ofelia vuelve a nuestros labios en las más diferentes circunstancias, es porque esta unidad, su nombre, es el símbolo de una gran ley de la imaginación. La imaginación de la desdicha y de la muerte encuentra en la materia del agua una imagen material especialmente poderosa y natural.

Así, para algunas almas, el agua en verdad contiene la muerte en su sustancia. Trasmite una ensoñación cuyo horror es lento y tranquilo. En la tercera elegía de Duino, Rilke parece haber vivido el horror sonriente de las aguas, el horror que sonríe con la sonrisa tierna de una madre desconsolada. La muerte en un agua calma tiene rasgos maternales. El horror apacible está "disuelto en el agua que vuelve ligero el germen vivo".[27] El agua mezcla aquí sus símbolos ambivalentes de nacimiento y de muerte. Se trata de una sustancia llena de reminiscencias y de ensoñaciones adivinadoras.

Cuando una ensoñación, cuando un sueño viene a absorberse así en una sustancia, el ser entero recibe una extraña permanencia. El sueño se adormece, se estabiliza. Tiende a participar de la vida lenta y monótona de un *elemento.* Habiendo encontrado su *elemento,* funde en él todas sus imágenes, se materializa. Se "cosmifica". Albert Béguin recuerda que, para Carus, la verdadera síntesis onírica es una síntesis en profundidad en la que el ser psíquico se incorpora a una realidad cósmica.[28] Para ciertos soñadores, el agua es el *cosmos* de la muerte. La *ofe-*

[27] *Cfr.* Rainer María Rilke, *Las elegías de Duino.*
[28] Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño,* ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1954.



*lización* es entonces sustancial y el agua es nocturna. Cerca de ella, todo tiende a la muerte. El agua comunica con todas las potencias de la noche y de la muerte, del suicidio, no hay que asombrarse de que tancia del agua de una *influencia* deletérea. El agua expuesta durante mucho tiempo a los rayos lunares se vuelve un agua envenenada.[29] Esas imágenes *materiales,* tan poderosas en el pensamiento paracélsico, están vivas aún en las ensoñaciones poéticas de hoy. "La luna da a aquellos en los que influye el gusto por el agua de la Estigia", dice Victor-Émile Michelet.[30] Quien sueña al borde de un agua dormida nunca se restablece de ello...

## vil

Al estar tan fuertemente ligadas al agua todas las interminables ensoñaciones del destino funesto, de la muerte, del suicidio, no hay que asombrarse de que el agua sea para tantas almas el elemento melancólico por excelencia. Más exactamente, empleando una expresión de Huysmans, el agua es el *elemento melancolizante.* El agua melancolizante rige obras íntegras, como las de Rodenbach o Poe. La melancolía de Edgar Poe no proviene de una felicidad esfumada, de una pasión ardiente que la vida ha quemado. Es directamente, *desgracia disuelta.* Su melancolía es realmente sustancial. "Mi alma —dice en alguna parte—, mi alma era un agua estancada." También Lamartine supo que en sus tempestades el agua era un *elemento sufriente.* Como vivía junto

[29] *Cfr.* Schindler, *Das magische Geistesleben,* 1857, p. 57.
[30] V. Michelet, *Figures d'évocateurs,* 1913, p. 41.

al lago de Ginebra, mientras las olas arrojaban espuma sobre su ventana, escribió: "Nunca estudié tanto los murmullos, las quejas, las cóleras, las torturas, los gemidos y las ondulaciones de las aguas como durante esas noches y esos días pasados así, completamente solo, en la sociedad monótona de un lago. Habría hecho el poema de las aguas sin omitir la menor nota."[81] Creemos que ese poema habría sido una elegía. En otro texto, Lamartine dice aun: "El agua es el *elemento triste. Super ilumina Babylonis sedimus et flevimus.* ¿Por qué? Porque el agua llora con todos" (p. 60). Cuando el corazón está triste, toda el agua del mundo se transforma en lágrimas: "Hundí mi copa de esmalte en la fuente que hervía; está llena de lágrimas."[32]

Mil veces sin duda la imagen de las lágrimas se le aparecerá al pensamiento para explicar la tristeza de las aguas. Pero esa relación no es suficiente, y para terminar querríamos insistir sobre razones más profundas que señalan el verdadero mal de la sustancia del agua.

La muerte está en ella. Hasta aquí evocamos sobre todo las imágenes del viaje fúnebre. El agua lleva lejos, el agua pasa como los días. Pero otra ensoñación nos gana, diciéndonos de la pérdida de nuestro ser en la dispersión total. Cada uno de los elementos tiene su propia disolución, la tierra en el polvo, el fuego en el humo. El agua disuelve más completamente, nos ayuda a morir del todo. Tal es, por ejemplo, el voto del *Fausto* de Christopher Marlowe:

[81] Lamartine, *Confídence*, p. *>6.
32 Edgar Quinet, *Ahasvéj¿rus*, p. 161.



Esta impresión de *disolución* alcanza, en ciertas horas, a las almas más. sólidas y más optimistas. Claudel ^ también ha vivido esas horas en que "el cielo no es más que la bruma y el espacio del agua...", en las que "todo está disuelto", de modo que en vano se buscaría alrededor de sí "traza o forma". "Nada, como horizonte, sino la cesación del color más subido. La materia de todo está reunida en una sola agua, semejante a la de las lágrimas que siento correr en mi mejilla." Si vivimos exactamente la secuencia de estas imágenes, tendremos un ejemplo de su concentración, de su materialización progresiva. Lo que primero se disuelve es el paisaje en la lluvia; los perfiles y las formas se funden. Pero poco a poco el mundo entero se reúne bajo el agua. Una sola materia ha ganado todo. "Todo está disuelto."

Si volvemos sobre esta admirable imagen de Paul Eluard, juzgaremos qué profundidad filosófica puede alcanzar un poeta que acepta la lección total de la ensoñación:

*Vetáis comme un bateau coulant dans l'eau fermée,*
*Comme un mort je n'avais qu'un unique élément.*

[Yo era como una nave que se desliza en el agua cerrada,/
Como un muerto tan sólo tenía un único elemento.]

El agua cerrada toma en su seno a la muerte. El agua da la muerte elemental. El agua muere con el muerto en su sustancia. El agua es entonces una nada sustancial. H<i jvi<is5s>£¡& U&gas *vsá&* Isjos» en ía desesperación. Pata ciertas almas, et agua es *la materia de la desesperación.*

33 Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*, pp. 257-258.

# IV. LAS AGUAS COMPUESTAS

*N'applique point á la vérité l'oeil seul, mais tout cela sans reserve qui est toi-ntéme.* *

PAUL CLAUDEL, "Le porc", *Connais-sanee de l'Est,* p. 96.

LA IMAGINACIÓN material, la imaginación de los cuatro elementos, aunque favorezca a uno de ellos, gusta de jugar con las imágenes de sus combinaciones. Desea que su elemento favorito impregne todo, que sea la sustancia de todo un mundo. Pero a pesar de esta unidad fundamental, la imaginación material quiere conservar la variedad del universo. A esto tiende la noción de combinación. La imaginación formal necesita la idea de *composición.* La imaginación material necesita la idea de *combinación.*

El agua es el elemento más favorable para ilustrar los temas de combinación de los poderes. ¡Asimila tantas sustancias! /Atrae tantas esencias! Recibe con igual facilidad materias contrarias, el azúcar y la sal. Se impregna de todos los colores, de todos los sabores, de todos los olores. Se comprende, pues, que el fenómeno de la disolución de los sólidos en el agua sea uno de los principales fenómenos de esta

- "^o apoques a \a v«<W. »ŕ>v> „\ oVa> ^ ,



química ingenua que sigue siendo la química del sentido común y que, con que se sueñe un poco, es la química de los poetas.

También el espectador al que le gusta contemplar la combinación de las diversas materias está siempre maravillado cuando encuentra líquidos que no se mezclan. Porque para la ensoñación materializante, todos los líquidos son aguas, todo lo que corre es agua, el agua es el único elemento líquido. La liquidez es precisamente el carácter elemental del agua. Todavía en el siglo xvm, un químico tan prudente como Malouin dice: "El agua es el líquido más perfecto; de ella tienen su fluidez los demás licores."[1] Afirmación carente de pruebas que demuestra bien que la ensoñación precientífica sigue la pendiente de la ensoñación natural, de la ensoñación infantil. ¿Cómo no va a admirar al niño el milagro de la veladora, por ejemplo? ¡El aceite flota! ¡El aceite que, sin embargo, es espeso! Y además, ¿no ayuda a que el agua se queme? Todos los misterios se acumulan en torno de una cosa sorprendente y la ensoñación se extiende en todas las direcciones no bien encuentra un impulso.

De la misma manera, "la redoma de los cuatro elementos" de la física elemental es manejada como un singular juguete. Encierra cuatro líquidos no miscibles que se escalonan por orden de densidad, multiplicando por lo tanto la ilustración de la veladora. Esta "redoma de los cuatro elementos" puede proporcionar un buen ejemplo para distinguir un espíritu precientífico de un espíritu moderno, y puede ayudarnos a sorprender cómo principian algunas vanas

[1] Malouin, *Chinde medícale,* 1755, t. i, p. 63.

S

ensoñaciones filosóficas. Para un espíritu moderno, la racionalización se hace inmediatamente. Sabe que el agua es un líquido entre miles de otros. Sabe que cada líquido se caracteriza por su densidad. La diferencia de densidad de los líquidos no miscibles le basta para explicar el fenómeno.

Por el contrario, un espíritu precientífico va a huir de la ciencia a la filosofía. Leemos, por ejemplo, a propósito de la redoma de los cuatro elementos, en la *Teología del agua* de Fabricius —autor que citaremos varias veces porque su obra es un ejemplo bastante bueno de esta *Física desvariante* que mezcla a la enseñanza positiva de un Pascal los más increíbles desvarios:

> Esto es lo que nos ofrece el espectáculo tan agradable cuanto común de los cuatro licores de diferentes pesos y de diferentes colores, que al ser batidos juntos no quedan mezclados; desde que se deja el vaso... vemos que cada uno busca y encuentra su lugar natural. El negro, que representa la tierra, se va al fondo, el gris se coloca inmediatamente encima, señalando el agua; el tercer licor, que es azul, viene arriba y representa el aire. Por fin, el más liviano, rojo como el fuego, se ubica por encima de todo.[2]

Ya vemos cómo un aexperiencia bastante pintoresca que apenas ilustra una ley elemental de la hidróstática proporciona un pretexto a la imaginación filosófica para desbordar la experiencia, ofreciendo

[2] Fabricius, *Thélogie de ,l'eau ou essai de la honfé d;»l»¿>* « » ü « * ȷ « ^ '' » OT&ÍIW *t/e feau, trad., París, 1743. ES un libro citado* a menudo en el siglo xvm. La primera traducción es anónima. La segunda lleva el nombre del autor.



una imagen pueril de la doctrina de los cuatro elementos fundamentales. Se trata de toda la filosofía antigua encerrada en un bocal.

Pero no vamos a insistir sobre esos juguetes científicos, sobre esas experiencias por demás pintorescas en las cuales se estanca a menudo el infantilismo de la seudocultura científica que se dispensa en nuestras escuelas. Hemos escrito todo un libro para tratar de separar las condiciones de la ensoñación y las condiciones del pensamiento.[8] Ahora nuestra tarea es la contraria; queremos mostrar de qué modo los sueños se asocian a los conocimientos, y el trabajo combinatorio que la imaginación material realiza entre los cuatro elementos fundamentales.

11

Un rasgo nos impresiona luego: esas combinaciones imaginarias sólo reúnen dos elementos, nunca tres. La imaginación material une el agua a la tierra; une el agua a su contrario, el fuego; une la tierra y el fuego; a veces ve en el vapor y en las brumas la unión del aire y del agua. Pero nunca, en ninguna imagen *natural* vemos realizarse la triple unión material del agua, de la tierra y del fuego. *A fortiori,* ninguna imagen puede recibir los cuatro elementos. Tal suma sería una insoportable contradicción para una imaginación de los elementos, para esta imaginación material que necesita siempre elegir una materia, pnvífegíáhcro/á *máCiókméttCé íñ'táfág'MYófí?'*

[8] *La Formation de l'Esprit scienttfique:* contribution a une psychanalyse de la connaissance objective, Vrin, 1938.

[redacted]



ensoñaciones filosóficas. Para un espíritu moderno, la racionalización se hace inmediatamente. Sabe que el agua es un líquido entre miles de otros. Sabe que cada líquido se caracteriza por su densidad. La diferencia de densidad de los líquidos no miscibles le basta para explicar el fenómeno.

Por el contrarío, un espíritu precientífico va a huir de la ciencia a la filosofía. Leemos, por ejemplo, a propósito de la redoma de los cuatro elementos, en la *Teología del agua* de Fabrícius —autor que citaremos varias veces porque su obra es un ejemplo bastante bueno de esta *Física desvariante* que mezcla a la enseñanza positiva de un Pascal los más increíbles desvarios:

> Esto es lo que nos ofrece el espectáculo tan agradable cuanto común de los cuatro licores de diferentes pesos y de diferentes colores, que al ser batidos juntos no quedan mezclados; desde que se deja el vaso... vemos que cada uno busca y encuentra su lugar natural. El negro, que representa la tierra, se va al fondo, el gris se coloca inmediatamente encima, señalando el agua; el tercer licor, que es azul, viene arriba y representa el aire. Por fin, el más liviano, rojo como el fuego, se ubica por encima de todo.[2]

Ya vemos cómo un aexperiencia bastante pintoresca que apenas ilustra una ley elemental de la hidróstática proporciona un pretexto a la imaginación filosófica para desbordar la experiencia, ofreciendo

[2] Fabrícius, *Thélogie de Veau ou essai de la bonté divine manifestée par la création de Veau,* trad., París, 1743. Es un libro citado a menudo en el siglo xvm. La primera traducción es anónima. La segunda lleva el nombre del autor.



una imagen pueril de la doctrina de los cuatro elementos fundamentales. Se trata de toda la filosofía antigua encerrada en un bocal.

Pero no vamos a insistir sobre esos juguetes científicos, sobre esas experiencias por demás pintorescas en las cuales se estanca a menudo el infantilismo de la seudocultura científica que se dispensa en nuestras escuelas. Hemos escrito todo un libro para tratar de separar las condiciones de la ensoñación y las condiciones del pensamiento.[8] Ahora nuestra tarea es la contraria; queremos mostrar de qué modo los sueños se asocian a los conocimientos, y el trabajo combinatorio que la imaginación material realiza entre los cuatro elementos fundamentales.

## n

Un rasgo nos impresiona luego: esas combinaciones imaginarias sólo reúnen dos elementos, nunca tres. La imaginación material une el agua a la tierra; une el agua a su contrario, el fuego; une la tierra y el fuego; a veces ve en el vapor y en las brumas la unión del aire y del agua. Pero nunca, en ninguna imagen *natural* vemos realizarse la triple unión material del agua, de la tierra y del fuego. *A fortiori,* ninguna imagen puede recibir los cuatro elementos. Tal suma sería una insoportable contradicción para una imaginación de los elementos, para esta imaginación material que necesita siempre elegir una materia, privilegiándola infaliblemente en todas las com-

[8] *La Formation de l'Esprit scientifique:* contribution a une psychanalyse de la connaissance objective, Vrin, 1938.

binaciones. Si aparece una unión ternaria, podemos estar seguros de que se trata de una imagen facticia, de una imagen hecha con ideas. Las verdaderas imágenes, las imágenes de la ensoñación, son unitarias o binarias. Pueden soñar en la monotonía de una sustancia. Si desean una combinación, es una combinación de dos elementos.

Hay una razón decisiva para ese carácter dualista de la mezcla de los elementos por la imaginación material: esa mezcla es siempre un casamiento. En efecto, desde que dos sustancias elementales se unen, desde que se funden una en otra, se sexualizan. En el orden de la imaginación, para dos sustancias, ser opuestas es ser de sexos opuestos. Si la mezcla se opera entre dos materias de tendencia femenina, como el agua y la tierra, una de ellas se masculiniza ligeramente para *dominar* a su pareja. Sólo con esta condición la combinación es sólida y duradera, sólo con esta condición la combinación imaginaria es una *imagen real.* En el reino de la imaginación material, toda unión es casamiento y no hay casamiento entre tres.

Vamos a estudiar ahora, como ejemplos de combinaciones de elementos imaginarios, algunas mezclas de elementos en las que el agua interviene. Examinaremos sucesivamente la unión del agua y del fuego —del agua y de la noche— y sobre todo del agua y de la tierra, ya que es en esta última combinación en la que la doble ensoñación de la forma y de la materia sugiere los temas más poderosos de la imaginación creadora. Podremos comprender, en particular, los principios de la psicología de la causa material en la mezcla del agua y de la tierra.



## III

En cuanto a la combinación del agua y del fuego, podremos ser muy breves. Efectivamente, ya nos encontramos con ese problema en nuestro estudio sobre el *Psicoanálisis del fuego.* Examinamos en especial las imágenes sugeridas por el alcohol, extraña materia que parece, cuando se cubre de llamas, aceptar un fenómeno contrario a su propia sustancia. Cuando el alcohol flamea, en una noche de fiesta, parece que *la materia estuviera loca,* parece que el agua femenina ha perdido todo pudor entregándose delirante a su dueño el fuego. No hay que asombrarse de que algunas almas acumulen en torno de esta imagen excepcional múltiples impresiones y sentimientos contradictorios, y que bajo ese símbolo se constituya un verdadero complejo. Llamamos a ese complejo el *complejo de Hoffmann,* ya que el símbolo del ponche nos ha parecido singularmente activo en las obras del cuentista fantástico. Ese complejo explica a veces insensatas creencias que prueban precisamente la importancia de su papel en el inconsciente. Así, Fabricius no vacila en decir que un *agua conservada mucho tiempo* se convierte en "un licor espirituoso más ligero que las demás aguas, y que casi puede ser encendido como el aguardiente".[4] A los que se rían de esta buena botella de agua añeja, de esta agua que, como un buen vino, adquiere la duración bergsoniana, habrá que decirles que Fabricius es un filósofo muy serio que ha escrito una *Teología del agua* a la gloria del Creador.

[4] *Mémoire littéraire de Trévoux,* 1730, p. 417.

En realidad, aun en químicos probados, cuando la química, en el siglo xvm, tiende a individualizar bien las sustancias, no borra el privilegio de las materias elementales. Así Geoffroy,[5] para explicar que las *aguas termales* huelen a azufre y a asfalto, no se refiere en realidad a la sustancia del azufre y del asfalto, recuerda por el contrario que son "la materia y el producto del fuego". El agua termal es imaginada, pues, ante todo, como la composición directa del agua y del fuego.

Naturalmente, en los poetas, el carácter directo de la combinación será más decisivo aún: súbitas metáforas, de una asombrosa osadía, de una fulgurante hermosura, prueban la fuerza de la imagen original. Por ejemplo, en uno de sus ensayos "filosóficos", Balzac declara sin la menor explicación, sin preparación alguna, como si se tratara de una verdad evidente que puede dejarse caer sin comentarios: "El agua es un cuerpo quemado." Esta es *la última frase de Gambara.* Podemos ponerla en el rango de "esas frases perfectas" que están, como dice Léon-Paul Fargue,[6] "en el punto culminante de la mayor experiencia vital". Para este tipo de imaginación, el agua sola, el agua aislada, el agua pura, no es sino un ponche apagado, una viuda, una sustancia destrozada. Será necesaria una imagen ardiente para que se reanime, para hacer danzar de nuevo una llama sobre su espejo, para que podamos decir con Deltheil: "Tu imagen quema el agua del tan sutil canal" *(Cholera,* p. 42). También esta frase enigmática y perfecta de Novalis es de ese tipo: "El agua es una

[5] Geoffroy, *Traite de la Matiére medícale,* París, 1743, t. i, p. 91.

[6] Léon-Paul Fargue, *Sous la lampe,* 1929, p. 46.



llama mojada." Hackett, en su hermosa tesis sobre Rimbaud ha observado la profunda marca hídrica del psiquismo de Arthur Rimbaud:

> En la temporada en el Infierno, el poeta parece pedirle al fuego que seque esta agua cuya obsesión continua había padecido... El agua y todas las experiencias que se refieren a ella resisten sin embargo la acción del fuego y, cuando Rimbaud invoca al fuego, apela al mismo tiempo al agua. Ambos elementos se encuentran estrechamente unidos en una expresión llamativa: '¡Reclamo! ¡Reclamo! un golpe de bieldo, una gota de fuego'.[7]

¡Cómo no ver en esas gotas de fuego, en esas llamas mojadas, en esta agua quemada los dobles gérmenes de una imaginación que ha sabido condensar dos materias! ¡Qué subalterna nos resulta la imaginación de las formas frente a tal imaginación de la materia!

Naturalmente, una imagen tan especial como la del aguardiente que arde en la alegre velada no arrastraría la imaginación a ese vuelo de imágenes si no interviniera una ensoñación más profunda, más antigua, una ensoñación que llega al fondo mismo de la imaginación material. Esta ensoñación esencial es precisamente la alianza de los contrarios. El agua extingue el fuego, la mujer extingue el ardor. En el reino de las materias nada hay más contrario que el agua y el fuego. El agua y el fuego ofrecen qui-

i C. A. Hackett, *Le lyrisme de Rimbaud,* 1938, p. 112. Hackett da en particular, p. 111, una explicación psicoanalítica del hombre "hijo de los diluvios".

zas la única contradicción de veras sustancial. Si lógicamente uno llama al otro, sexualmente uno desea al otro. ¿Podríamos soñar más altos genitores que el agua y el fuego?

En el *Rig-Veda* encontraremos himnos en los que Agni es el hijo de las aguas:

> Agni es el padre de las aguas, querido como un hermano por sus hermanas... Respira entre las aguas como un cisne; se despierta en el alba y llama a los hombres a la existencia; es creador como el soma; nacido del seno de las aguas, en donde estaba acostado como un animal que ha replegado sus miembros, se agranda y su luz se propaga a lo lejos.[8] Quién de vosotros distingue a Agni cuando se esconde en medio de las aguas; era recién nacido, y gracias a las ofrendas, engendra sus propias madres: germina de las aguas abundantes, surge del Océano, Apareciendo entre las aguas, el brillante Agni crece elevándose por encima de las llamas agitadas y expandiendo su gloria; el cielo y la tierra se alarman cuando el radiante Agni aparece...
>
> Asociado en el firmamento con las aguas, toma una forma excelente y brillante; el sabio, apoyo de todas las cosas, barre la fuente de las lluvias.

La imagen del sol, del astro de fuego que sale del mar, es aquí la imagen objetiva dominante. El sol es el Cisne Rojo. Pero la imaginación va sin cesar del cosmos al microcosmos. Proyecta alternativamente lo pequeño sobre lo grande y lo grande sobre lo pequeño. Si el Sol es el glorioso escaso de. Vs.\&xct,'&era

s Citado por P. Saintyves, *Corpus du Folklore des eaux* pp. *sTs?.* " dam ^ COlonleS fran e aise*- =d. Nourry, 1934,



necesario que en la medida de la libación, el agua "se dé" al fuego, será necesario que el fuego "tome" al agua. El fuego engendra a su madre, fórmula que los alquimistas, sin conocer el *Rig-Veda,* emplearon hasta la saciedad. Es una imagen primordial de la ensoñación material.

Goethe recorre, él también muy rápido, el trayecto que lleva de la ensoñación del "homúnculus". a la ensoñación cósmica. Primero, algo brilla en lo "húmedo encantador", en "lo húmedo vital". Luego ese fuego que sale del agua "llamea alrededor de la concha de Galatea. Llamea sucesivamente con fuerza, con gracia, con dulzura, como agitado por las pulsaciones del amor". Por fin, "se abrasa, echa relámpagos y ya se derrama" y las sirenas repiten en coro:

> ¿Qué maravillosa llama ilumina las ondas que se quiebran centelleantes unas contra otras? ¡Esto irradia y vela y resplandece! Los cuerpos se abrasan en la carrera nocturna y alrededor todo chorrea fuego. ¡Así reina el amor, principio de las cosas! ¡Gloria al mar!, ¡gloria a sus aguas, rodeadas de fuego sagrado!, ¡gloria a la onda!, ¡gloria al fuego!, ¡gloria a la extraña aventura![8]

¿No es esto un epitalamio al matrimonio de ambos elementos?

Los filósofos más serios pierden la razón ante la misteriosa unión del agua y del fuego. Cuando la recepción, en la corte del duque de Brunswick, del alquimista Brandt, que había descubierto el fósforo, ese fuego, el más extraño de todos, puesto que se

» Goethe, *Segundo Fausto.*

conserva bajo el agua, Leibniz escribió unos versos latinos. Todos los mitos pasan por ellos para celebrar tal prodigio: el robo de Prometeo, la túnica de Medea, el rostro luminoso de Moisés, el fuego que hunde Jeremías, las vestales, las lámparas sepulcrales, el combate entre sacerdotes persas y egipcios. "Ese fuego, que la propia naturaleza desconoce, encendido por un nuevo Vulcano; que el Agua conservaba e impedía que se uniera a la esfera del fuego, su patria; que envuelto bajo el Agua, disimulaba su ser y salía luminoso y brillante de esa tumba, imagen del alma inmortal..."

Las leyendas populares confirman esta mezcla de mitos sabios. No es raro que el agua y el fuego se asocien en esas leyendas. Aunque las imágenes son débiles dejan ver fácilmente sus rasgos sexuales. Son numerosas las fuentes que aparecen en las leyendas naciendo en una tierra castigada por el rayo. La fuente nace a menudo "de un rayo". A veces, por el contrario, el rayo sale de un lago violento. Decharme se pregunta si el tridente de Poseidón no es "el rayo de tres puntas del dios del cielo que más tarde se traslada al soberano del mar".[10]

En un capítulo ulterior insistiremos sobre los caracteres femeninos del agua imaginaria. Aquí sólo hemos querido mostrar el carácter matrimonial de la química común del fuego y del agua. Frente a la virilidad del fuego, la feminidad del agua es irremediable y no puede virilizarse. Unidos, ambos elementos lo crean todo. Bachoffen " ha mostrado en numerosas páginas que la imaginación sueña la Creación como una unión íntima del doble poder del fuego y del agua. Bachoffen demuestra que esta unión no es efímera. Es la condición de una creación continua. Cuando la imaginación sueña con la unión duradera del agua y del fuego, forma una imagen material mixta de singular poder. Es la imagen material de la *humedad caliente.* En muchas ensoñaciones cosmogónicas, la *humedad caliente* es el principio fundamental. Será la animadora de la tierra inerte y hará surgir de ella las formas vivas. Sobre todo, Bachoffen muestra que en muchos textos Baco es llamado el señor de todas las humedades: *"ais Herr aller Feuchtigkeit".*

Se puede comprobar con facilidad que esta noción de una humedad caliente mantiene un extraño privilegio para muchos espíritus. Mediante ella, la creación cobra una segura lentitud. El tiempo se inscribe en la materia bien sancochada. Ya no sabemos qué es lo que trabaja: ¿el fuego, el agua, el tiempo? Esta triple incertidumbre permite tener una respuesta para todo. Cuando un filósofo se aferra a una noción como la de *humedad caliente* para fundar su cosmogonía, encuentra en ella nociones tan íntimas que ninguna prueba objetiva puede perturbarlo. En los hechos podemos ver aquí en acción un principio psicológico que ya anunciamos: una ambivalencia es la base más segura para valorizaciones indefinidas. La noción de humedad caliente da motivo a una ambivalencia de increíble poder. No se trata ya tan sólo de una ambivalencia que juega sobre calidades superficiales y cambiantes. Se trata verdaderamente de *materia.* La humedad cálida es la materia que se vuelve ambivalente, es decir, la ambivalencia materializada.

lo Decharme, *Mythologie de la Grece antique,* p. 302.

[11] *Grabersymbolik der Alten. Cf.* por ext.,. p. 54.

IV

Al presentar ahora algunas observaciones sobre las combinaciones del Agua y de la Noche, parecemos estar derogando nuestras tesis generales sobre el materialismo imaginario. En efecto, la noche parece un fenómeno universal, que muy bien podemos tomar por un ser inmenso que se impone a la naturaleza entera, pero que no toca para nada las sustancias materiales. Cuando la Noche es personificada, aparece como una diosa a la que nada se resiste, que envuelve y oculta todo; es la diosa del velo.

Sin embargo, la ensoñación de las materias es una ensoñación tan natural e invencible que la imaginación acepta por lo común el sueño de una noche activa, de una noche penetrante, de una noche insinuante, de una noche que penetra la materia de las cosas. En ese caso la Noche deja de ser una diosa enlutada, ya no es un velo que se extiende sobre la Tierra y los Mares: la Noche es *noche,* la noche es una sustancia, la noche es la materia nocturna. La noche es invadida por la imaginación *material.* Y como el agua es la sustancia que mejor se presta a las mezclas, la noche va a penetrar las aguas, va a opacar el lago en sus profundidades, va a impregnar el estanque.

A veces la penetración es tan profunda, tan íntima que, para la imaginación, el estanque guarda en pleno día un poco de esta materia nocturna, algo de sus tinieblas sustanciales. Se "estinfaliza". Se transforma en el negro pantano en el que viven los pájaros monstruosos, los estinfálidas, "hijos de Ares, que lanzan sus plumas como flechas, que arrasan y



mancillan los frutos de la tierra, que se alimentan de carne humana".[12] Creemos que esta *estinfalización* no es una vana metáfora. Corresponde a un rasgo particular de la imaginación melancólica. Sin duda, puede explicarse en parte un paisaje estinfalizado por sus aspectos sombríos. Pero no es un simple accidente que para traducir esos aspectos de un estanque desolado se acumulen las impresiones nocturnas. Hay que reconocer que esas impresiones nocturnas tienen una manera propia de unirse, de proliferar y de agravarse. Y que el agua les da un centro donde convergen mejor, una materia donde persisten por más tiempo. En muchos relatos, los lugares malditos tienen en su centro un lago de tinieblas y de horror.

En muchos poetas también aparece un mar imaginario que ha recibido la Noche en su seno. Es el *Mar de las Tinieblas-Mare tenebrarum,* en el que los antiguos navegantes localizaron su espanto más que su experiencia. La imaginación poética de Edgar Poe exploró este Mar de las Tinieblas. A menudo es el oscurecimiento del Cielo tempestuoso lo que le da al mar sus tintes lívidos y negros. En el momento de la tempestad en el mar, siempre aparece en la cosmología de Edgar Poe la misma extraña nube "color de cobre". Pero, junto a esta racionalización fácil que explica la sombra por la pantalla, se siente, en el reino de la imaginación, una explicación sustancial directa. La desolación es tan grande, tan profunda e íntima que el agua misma es "color de tinta". En esta horrible tempestad parecería que la excreción de una formidable sepia hubiese alimentado en su

[12] Decharme, *loe. cit.,* p. 487.

convulsión todas las profundidades marinas. Este "mar de las tinieblas" es "un panorama más espantosamente desolado de lo que la imaginación humana puede concebirlo".[13] Así lo real singular se presenta como si estuviera más allá de lo imaginable —inversión curiosa que merecería la meditación de los filósofos: si se supera lo imaginable se tendrá una realidad lo bastante fuerte como para turbar el corazón y los espíritus—. Tenemos delante los acantilados "atrozmente negros y desplomados", la noche atroz que *aplasta* al Océano. La tempestad entra ahora al seno de las aguas, también ella se vuelve una especie de sustancia agitada, un movimiento intestino que envuelve Ja masa íntima, "un chapoteo breve, vivo y agitado en todos los sentidos". Si reflexionamos sobre él, veremos que un movimiento tan íntimo no está dado por una experiencia objetiva. Lo experimentamos mediante la introspección, como dicen los filósofos. El agua mezclada con la noche es un antiguo remordimiento que no quiere adormecerse...

La noche al borde del estanque trae un miedo específico, una especie de *miedo húmedo* que penetra al soñador y lo hace estremecer. La noche sola daría un miedo menos físico. El agua sola daría obsesiones más claras. El agua en la noche da un miedo penetrante. Uno de los lagos de Edgar Poe, "amable" a la claridad del día, despierta un terror progresivo cuando llega la noche:

Pero cuando la noche había arrojado su ropaje sobre aquel lugar, como sobre todos, y el viento místico iba a murmurar su música —entonces— ¡oh!,

[13] Edgar Poe, *Historias extraordinarias,* "Maelstrom".



entonces, me despertaba siempre ante el terror del lago aislado.

Al llegar el día, los fantasmas sin duda corren aún sobre las aguas. Brumas vagas que se desflecan, se van... Poco a poco ellos son los que tienen miedo, y por eso se van haciendo más tenues y se alejan. Por el contrario, al llegar la noche, los fantasmas de las aguas se condensan, y por eso mismo se hacen más próximos. El espanto aumenta en el corazón del hombre. Los fantasmas del río se nutren tanto, pues, de la noche como del agua.

Si cerca del estanque, por la noche, el miedo es un miedo especial, es también porque se trata de un miedo que mantiene cierto horizonte. Es muy distinto del miedo en la gruta o en el bosque. Es menos cercano, menos condensado, menos localizado, menos fluido. En cierto modo las sombras sobre el agua son de alguna manera más móviles que las sombras sobre la tierra. Insistamos un poco sobre su movimiento y su transformación. Las lavanderas nocturnas se instalan en la bruma a la orilla del río. Naturalmente arrastran a su víctima en la primera mitad de la noche. Se trata de un caso particular de esta ley de la imaginación que repetiremos siempre: la imaginación es un devenir, Al margen de los reflejos del miedo que no es posible imaginar y que por eso mismo no es posible contar bien, el espanto sólo puede trasmitirse en una obra literaria si este espanto es evidentemente un devenir. Ya de por sí la noche proporciona un devenir a los fantasmas. Entre esos fantasmas, sólo la guardia entrante es ofensiva.[14]

[14] *Cfr.* George Sand, *Visions dans les compagnes,* páginas 248-249.

x, Pe f° jaríamos mal a tn^
g o los consideráramos v ^ ° n t S "L? *"?*" 5í
Claudel- nos quita nuestra «« u * n0che —<Üce
d «5nde estamos . N S 1 P ? e b a , no sab emos ya
Por Hmite, sino l o £ 5 £ »or ! 1 " ^ l o v *
nmediata, indiferente ZÍ P o T p ? sión . homogénea
Ia "oche levanta rre l ur C a rs P n K Cta , Cerca del «S
retrasado corre el «? . S o b r e la P¡el del vialm
- -» ^S ^ d m S e a m La de í « ^
^nte, l a noche q u e no dW ^ n o Che omni P«-
a ^ a del estanque ^ s i e ! ™ 6 / ^ '8 despierta *'

bles. Como cuenta Béren Jr S /^ t a s m a s «vi*
«'"a 43), en l as A n S í S ? * 1 '**" <*' "• *
aguas "llamado el 0y / w de Dobv "" * _ PÍritU de *•
de un animal espanLo ^ ° Í f / f tlene h fo™
¿Que es una f orma es J ne n mdle ha visto jamás"
Js el ser que se ZraZT" ^ "^ h a *M
^1 que se habla cuando „? ^ í 0 8 , es el «
garganta se cierra, S r J L PUCde hab,ar - La
en un horror indecible £ *«»*»«. se hielan
a Phca al rostro. EI ^ ^ o fao como el agua se
medusa que ríe. monstruo . en la noche, es una

eí ^ul 7 Z l 7 , f S CStá alarmad0„ H^ horas
Char qUe sif d/da ha^staST '" duh ™» S
escribe: "La miel de la Sí , materia noct„ rna,
te - " Para un alma en paz t n ? C0„SUme l e n t ™ -
q«e el agua y la ^ ^ ^ T 8 0 « ^ a , parecería
común; parecería que í a sorS C ° S ? n Un P erf „ «*
Perfume doblementefresca , h Ú m e d a tie„ e un
"ejorlos perfumes de aguí E, °L !• "^ Sentim <«
Ocr para ^ e < a g - SÚfSSÍ*^*,



Un poeta que sabe, en toda la fuerza del término, nutrirse de imágenes, reconoce también el *sabor* de la noche cerca de una corriente. Paul Claudel escribe en *Connaissance de l'Est:* "La noche está tan calma que me parece salada" (p. 110). La noche es como un agua más ligera que a veces nos envuelve de muy cerca y refresca nuestros labios. Absorbemos la noche gracias a lo que existe en nosotros de hídrico.

Para una imaginación material muy viva, para una imaginación que sabe tomar la imaginación material del mundo, las grandes sustancias de la naturaleza: el agua, la noche, el aire asoleado son sustancias de "gusto elevado". No necesitan lo pintoresco de las especies.

La unión del agua y de la tierra da la pasta. La pasta es uno de los esquemas fundamentales del materialismo. Siempre nos ha parecido extraño que la filosofía haya desdeñado su estudio. En efecto, la pasta nos parece el esquema del materialismo verdaderamente íntimo en el que la forma aparece vaciada, borrada, disuelta. La pasta plantea pues los problemas del materialismo bajo formas elementales puesto que libera a nuestra intuición de la preocupación por las formas. El problema de las formas se plantea entonces en segunda instancia. La pasta nos da una experiencia primera de la materia.

En la pasta, la acción del agua es evidente. Si el amasado continúa, el obrero podrá pasar a la naturaleza especial de la tierra, de la harina, del yeso, pero al comienzo de su trabajo, su primer pensa-

miento es para el agua, que es su primer auxiliar. Por la actividad del agua empieza la primera ensoñación del obrero que amasa. Tampoco hay que asombrarse de que el agua sea soñada entonces en una ambivalencia activa. No hay ensoñación sin ambivalencia, no hay ambivalencia sin ensoñación. Ahora bien, el agua es soñada a veces en su papel emoliente, a veces en su papel aglomerante. Enlaza y desenlaza.

La primera acción es evidente. El agua, como decían los antiguos libros de química, "tempera los demás elementos". Destruyendo la sequedad —obra del fuego— es la vencedora del fuego; toma sobre el fuego un paciente desquite; apacigua el fuego y, en nosotros, calma la fiebre. Más que el martillo, aniquila las tierras, ablanda las sustancias.

Luego, el trabajo de la pasta continúa. Cuando hemos podido hacer entrar realmente el agua en la propia sustancia de la tierra aplastada, cuando la harina ha bebido el agua y cuando el agua ha comido la harina, entonces comienza la experiencia del "enlace", el largo sueño del "enlace".

El obrero que sueña con su tarea atribuye ya a la tierra, ya al agua ese poder de *ligar* sustantivamente, por la comunidad de lazos íntimos. En efecto, en muchos inconscientes el agua es amada por su viscosidad. La experiencia de lo viscoso alcanza numerosas imágenes orgánicas que ocupan permanentemente al trabajador en su larga paciencia mientras amasa.

Michelet puede presentársenos como un adepto de esta química *a priori* fundada sobre ensoñaciones inconscientes.[15] Para él, "el agua de mar, aun la más pura, tomada en alta mar, lejos de toda mezcla, es ligeramente viscosa... Los análisis químicos no explican este carácter. Hay una sustancia orgánica que sólo alcanzan, destruyéndola, quitándole lo que tiene de especial, reduciéndola violentamente a sus elementos generales". Surge con naturalidad en su pluma la palabra *mucus,* para concluir con esta ensoñación mezclada en la que intervienen la viscosidad y la mucosidad: "¿Qué es el *mucus* del mar, la viscosidad que presenta en general el agua? ¿No es el elemento universal de la vida?"

-i. [15] Michelet, *La Mer,* p. 111.



A veces la viscosidad es también el rastro de una fatiga onírica que impide el sueño de avanzar. Vivimos entonces sueños pegajosos en un medio viscoso. El caleidoscopio del sueño está lleno de objetos redondos, lentos. Si pudiéramos estudiar sistemáticamente esos sueños blandos nos llevarían al conocimiento de una imaginación mesomorfa, es decir, de una imaginación intermediaria entre la imaginación formal y la imaginación material. Los objetos del sueño mesomorfo sólo difícilmente toman su forma, y luego la pierden, hundiéndose como una pasta. Al objeto pegajoso, blando, perezoso, fosforescente a veces —y no luminoso— corresponde, según creemos, la densidad ontológica más fuerte de la vida onírica. Esos sueños que son sueños de masa son, ya una lucha, ya una derrota para crear, para formar, para deformar, para modelar. Como dice Víctor Hugo: "Todo se deforma, hasta lo informe" *(Los trabajadores del mar, Homo Edax).*

Hasta el propio ojo, la visión pura, se cansa de los sólidos. Quiere soñar la deformación. Si la vista acepta de veras la libertad del sueño, todo transcurre dentro de una intuición viva. Los "relojes blandos" de Salvador Dalí se estiran, se escurren en el borde de

una mesa. Viven en un espacio-tiempo pegajoso. Como clepsidras generalizadas, hacen "correr" el objeto directamente sometido a las tentaciones de la monstruosidad. Si reflexionamos sobre *La conquista de lo irracional,* comprendemos que este heracliteísmo pictórico depende de una ensoñación de una sorprendente sinceridad. Deformaciones tan profundas necesitan inscribir la deformación en la sustancia. Como dice Salvador Dalí, el *reloj blando* es carne, es "queso".[16] A menudo esas deformaciones son mal comprendidas porque son vistas estáticamente. Ciertos críticos *estabilizados* fácilmente las consideran insanias. No viven su fuerza onírica profunda ni participan de la imaginación, rica en viscosidad, que otorga a veces a una guiñada el beneficio de una divina lentitud.

Podríamos encontrar en el espíritu precientífico numerosos rastros de las mismas ensoñaciones. Así, para Fabricius, el agua pura es ya una goma; contiene una sustancia encargada por el inconsciente de *realizar* el enlace en obra en la masa: "El agua tiene una materia viscosa y pegajosa que hace que se una fácilmente a la madera, al hierro y a otros cuerpos rudos" *(loe. cit.,* p. 30).

No sólo un sabio sin renombre como Fabricius piensa mediante tales intuiciones materialistas. Encontraremos la misma teoría en la química de Boerhaave. Boerhaave escribe en sus *Elementos de Química:* "Hasta las piedras y los ladrillos, reducidos a polvo y expuestos luego a la acción del Fuego... dan siempre algo de Agua; e incluso deben en parte su origen al Agua, que, como la goma, liga sus partes

[18] *Cfr.* Salvador Dalí, *La conquéte de l'irrationnel,* p. 25.



unas a otras" (trad. franc, t. n, p. 562). Dicho de otro modo, el agua es la goma universal.

Esta *coagulación* del agua con la materia no se comprende del todo si nos contentamos con la observación visual. Hay que agregar una observación del tacto. Es un término con dos componentes sensibles. Es interesante seguir la acción, por borrosa que sea, de una experiencia táctil que se agrega a la observación visual. Rectificaremos así la teoría del *homo faber* que postula demasiado a la ligera un acuerdo entre el trabajador y el geómetra, entre la acción y la visión.

Proponemos, por lo tanto, reintegrar a la psicología del *homo faber* las más remotas ensoñaciones y a la vez la más dura labor. También la mano tiene sus sueños y sus hipótesis. Ayuda a conocer la materia en su intimidad; ayuda por lo tanto a soñarla. Las hipótesis de "química ingenua" que nacen del trabajo del *homo faber* tienen tanta importancia psicológica por lo menos como las ideas de "geometría natural". E incluso, como esas hipótesis prejuzgan de la materia más íntimamente, dan más profundidad a la ensoñación. En el amasado no hay ya geometría, no hay aristas, no hay cortes. Es un sueño continuo. Es un trabajo en el que se pueden cerrar los ojos. Por lo tanto, es una ensoñación íntima. Y además es ritmado, duramente ritmado, con un ritmo que ocupa al cuerpo entero. Por tanto, es vital. Tiene el carácter dominante de la duración: el ritmo.

Esta ensoñación que nace del trabajo de las masas se mezcla también forzosamente de acuerdo con una voluntad de poder especial, con la alegría varonil de *penetrar* en la sustancia, de *palpar el interior* de las sustancias, de conocer el interior de los granos, de

vencer íntimamente a la tierra, como la vence el agua, de encontrar una fuerza elemental, de tomar parte en el combate de los elementos, de participar en una fuerza disolvente sin recursos. Luego comienza la acción ligadora, y el amasado con su lento pero regular progreso concede una alegría especial, menos satánica que la alegría de disolver; la mano toma conciencia directamente del éxito progresivo de la unión de la tierra y del agua. Otra duración se inscribe entonces en la materia, una duración sin sacudidas, sin impulso, sin finalidad precisa. Esta duración no está, pues, *formada.* No tiene las distintas *estaciones* de los esbozos sucesivos que la contemplación encuentra en el trabajo de los sólidos. Esta duración es un devenir sustancial, un devenir desde adentro. También ella puede dar ejemplo de una duración íntima objetiva. Duración pobre, simple, ruda que requiere trabajo para ser seguida. Duración anagenética, con todo, duración que crece, que produce. Es en verdad la duración laboriosa. Los verdaderos trabajadores son aquellos que han puesto "la mano en la masa", que tienen la voluntad operadora, la voluntad manual. Esta voluntad muy especial es visible en los tendones de la mano. El que haya aplastado la grosella y la uva será el único en poder comprender el himno al Soma: "Los diez dedos castigan al corcel en la cuba" *(Himnos y plegarias del Veda,* trad. Louis Renou, p. 44). Buda tiene cien brazos porque modela.

La masa produce la *mano dinámica* que ofrece casi la antítesis de la *mano geométrica* del homo *faber* bergsoniano. Es un órgano de energía y ya no un órgano de formas. La mano dinámica simboliza la imaginación de la fuerza.



Meditando sobre los diversos oficios que amasan comprendemos mejor la *causa material* y vemos sus variedades. La acción modeladora no queda suficientemente analizada con la atribución de las formas. El efecto de la materia tampoco queda suficientemente designado por la resistencia a la acción modeladora. Todo trabajo sobre las masas lleva a la concepción de una causa material verdaderamente positiva, verdaderamente actuante. Se trata de una *proyección* natural, de un caso particular del pensamiento *proyectante* que transporta todos los pensamientos, acciones y ensoñaciones del hombre a las cosas, del obrero a la obra. La teoría del *homo faber* bergsoniano sólo encara la *proyección* de los pensamientos claros. Esta teoría ha descuidado la *proyección de ios* sueños. Los oficios que tallan o que *cortan no ofrecen una instrucción demasiado* íntima acerca de la materia. La proyección sigue siendo externa, geométrica. La materia ni siquiera puede desempeñar en esos casos el papel de soporte de los actos. Es apenas el residuo, lo que la talla no ha suprimido. El escultor ante su bloque de mármol es un servidor escrupuloso de *la causa* formal. Encuentra la forma por eliminación de lo informe. El modelador ante su bloque de arcilla halla la forma por la deformación, por una vegetación soñadora de lo amorfo. El modelador es el que está más cerca del sueño íntimo, del sueño vegetante.

¿Será necesario agregar que este díptico muy simplificado no debe llevar a pensar que separamos efectivamente las lecciones de la forma de las lecciones de la materia? El verdadero genio las reúne. Nosotros mismos hemos evocado en el *Psicoanálisis del*

*juego* algunas intuiciones que prueban bien que Rodin supo también conducir el sueño de la materia.

¿Deberá sorprendernos ahora el entusiasmo de los niños por la experiencia de las masas? Marie Bonaparte recuerda el sentido psicoanalítico de semejante experiencia. Siguiendo a algunos psicoanalistas que han aislado las determinaciones anales, recuerda el interés del niño pequeño y de algunos neuróticos por sus excrementos.[17] Como en esta obra sólo analizamos estados psíquicos más evolucionados y más directamente adaptados a las experiencias objetivas y a las obras poéticas, tenemos que caracterizar el trabajo de amasar en sus elementos puramente activos, aislándolos de su tara psicoanalítica. El trabajo de las masas tiene una infancia regular. Al borde del mar, el niño, como un cachorro de castor, sigue el impulso de un instinto muy común. Stanley Hall, según nos dice Koffka,[18] ha observado en los niños algunos rastros que recuerdan a los antepasados de la época lacustre.

El limo es el polvo del agua, como la ceniza es el polvo del fuego. Ceniza, limo, polvo, humo ofrecen imágenes que cambian infinitamente su materia. Las materias se comunican por esas formas disminuidas. Se trata de algún modo de los cuatro polvos de los cuatro elementos. El *limo* es una de las materias más valorizadas. Parecería que el agua bajo esta forma ha proporcionado a la tierra el principio mismo de la fecundidad calma, lenta, segura. En los baños de

[17] *Cfr.* Marie Bonaparte, *Edgar Poe,* p. 457.
[18] Koffka, *The Growth of the Mind,* p. 43.



lodo, en Acqui, Michelet dijo todo su fervor, toda su fe en la regeneración, en estos términos:

> En un lago cerrado donde se concentra el lodo, admiraba el poderoso esfuerzo de las aguas que, habiéndolo preparado y tamizado en la montaña, habiéndolo después coagulado, en lucha contra su propia obra, a través de su opacidad, queriendo penetrar, lo levantaron con pequeños temblores de tierra, lo horadaron con pequeños chorros, con volcanes microscópicos. Algún chorro sólo consiste en burbujas de aire, pero otro, permanente, indica la constante presencia de un hilo de agua que, obstaculizado en otra parte, después de mil y mil frotamientos, termina por vencer, obteniendo lo que parece su deseo, el esfuerzo de esas pequeñas almas, encantadas de ver el sol.[18]

Cuando uno lee este tipo de páginas siente en acción una imaginación material irresistible que, a despecho de todas las dimensiones, despreciando todas las imágenes formales, *proyectará* imágenes sólo dinámicas del *volcán microscópico.* Tal imaginación material participa de la vida de todas las sustancias, se enamora del hervor del fango trabajado por las burbujas. Todo calor entonces, toda envoltura, es maternidad. Y Michelet, ante ese lodo negro, "lodo de ninguna manera sucio", hundiéndose en esta masa viviente clama:

> ¡Madre común querida! Somos uno solo. Vengo de ti y a ti retorno. Pero dime francamente tu secreto. ¿Qué es lo que haces en tus profundas tinieblas, desde dónde me envías esta alma cálida, poderosa,

[19] Jules Michelet, *La Montagne,* p. 109.

> rejuvenecedora, que quiere hacerme vivir aún? ¿Qué haces tú? —Lo que ves, lo que hago bajo tus ojos. Hablaba distintamente, un poco bajo, pero con una voz dulce, sensiblemente maternal.

Esta voz maternal, ¿no sale en verdad de la sustancia, de la proia materia? La materia le habla a Michelet por su intimidad. Michelet absorbe la vida material del agua en su esencia, en su contradicción. El agua "lucha contra su propia obra". Es la única manera de hacerlo todo, de disolver y de coagular.

Esta potencia bivalente será siempre la base de las convicciones de la *fecundidad continua.* Para continuar hay que reunir a los contrarios. En su libro sobre *La diosa naturaleza y la diosa vida,* Ernest Seiüiére observa precisamente, al pasar, que la vegetación profusa del pantano es el símbolo del telurismo (p. 66). Es la alianza sustancial de la tierra y del agua, realizada en el pantano, lo que determina el poder vegetal anónimo, graso, corto y abundante. Un alma como la de Michelet ha comprendido que el limo nos ayuda a participar en las fuerzas vegetantes, en las fuerzas regeneradoras de la tierra. Hay que leer esas páginas extraordinarias sobre *su vida enterrada,* cuando está enteramente sumergido en el barro untuoso. A esta tierra

> la sentía muy bien, acariciadora y compadecida, calentando a su niño herido. ¿Por fuera? También por dentro. Porque penetraba con sus espíritus vivificadores, entraba en mí y se mezclaba conmigo, insinuándome su alma. La identificación entre ambos se hacía completa. Ya no me distinguía de ella. Hasta el punto que en el último cuarto de hora, lo que ella no cubría, lo que me quedaba libre, el rostro, me resultaba inoportuno. El cuerpo sepultado era dichoso y era yo. La cabeza no enterrada se quejaba, ya no era yo; al menos, eso hubiera creído. ¡Tan fuerte era la alianza!, más aún que una alianza, entre la Tierra y yo! Se hubiese dicho mejor un *cambio de naturaleza.* Yo era Tierra, y ella era hombre. Había tomado para sí mi debilidad, mi pecado. Yo, al convertirme en Tierra, había ganado la vida, el calor, la juventud [p. 114].



*El cambio de naturaleza* entre el limo y la carne es un ejemplo completo de ensoñación material.

Tendremos la misma impresión de la unión orgánica de la tierra y del agua si meditamos en esta página de Paul Claudel:

> En abril, precedido por la floración profética de la rama del ciruelo, comienza sobre toda la tierra el trabajo del Agua, áspera sirvienta del Sol. Disuelve, caldea, ablanda, penetra y la sal se vuelve saliva, persuade, masca, mezcla, y en cuanto la base está de ese modo preparada, la vida empieza, el mundo vegetal empieza por todas sus raíces a absorber del fondo universal. El agua acida de los primeros meses poco a poco se transforma en un jarabe espeso, un trago de licor, una miel amarga cargadísima de potencias sexuales.. .[20]

También la arcilla es para muchas almas un tema de ensoñaciones sin fin. Sin fin se pregunta el hombre de qué limo, de qué arcilla está hecho. Porque para crear es necesario siempre una arcilla, una materia plástica, una materia ambigua donde vengan

[20] Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le Soleil levant,* página 242.

a unirse la tierra y el agua. No en vano los gramáticos discuten para saber si arcilla es masculino o femenino. Nuestra dulzura y nuestra solidez son contrarias y ella requiere participaciones andróginas. La arcilla justo tendría que tener ya bastante tierra y bastante agua. Es muy hermosa la página en que O. V. de L.-Milosz[21] nos dice que estamos hechos únicamente de arcilla y lágrimas. Un déficit de penas y de lágrimas y el hombre es seco, pobre, maldito. Demasiadas lágrimas, falta de coraje y de rigidez en la arcilla da otra miseria: "Hombre de arcilla, las lágrimas han ahogado tu miserable cerebro. Las palabras sin sal corren por tu boca como el agua tibia."

Como en esta obra nos hemos prometido aprovechar todas las ocasiones para desarrollar la psicología de la imaginación material, no queremos abandonar las ensoñaciones del amasado y del modelado sin seguir otra línea de ensoñación material a lo largo de la cual podemos vivir la lenta y difícil conquista de la forma por la materia rebelde. Aquí el agua está ausente. Desde el principio, el trabajador se entrega como al azar a una *parodia* de las obras vegetales. Esta parodia del poder hídrico nos ayudará un poco a comprender la potencia del agua imaginaria. Queremos hablar de la ensoñación del alma forjadora.

La ensoñación forjadora es tardía. Como el trabajo parte de lo sólido, el obrero es en primer lugar conciencia de una voluntad. Primero es la voluntad la que entra en escena; luego, la astucia, que mediante el fuego va a conquistar la maleabilidad. Pero

[21] O. V. de L.-Milosz, *Miguel de Manara,* p. 75.



cuando la deformación se anuncia bajo el martillo, cuando las barras se -curvan, algo del sueño de las deformaciones se introduce en el alma del trabajador. Entonces se abren poco a poco las puertas de la ensoñación. Entonces nacen *las flores de hierro.* Sin duda imitan del exterior sus formas vegetales, pero si seguimos con más simpatía la parodia de sus inflexiones, sentimos que han recibido del obrero una fuerza vegetante íntima. Después de su victoria, el martillo del herrero acaricia, con pequeños golpes, la voluta. Un sueño de blandura, no sé qué recuerdo de fluidez se encierra en un hierro forjado. Los sueños que han vivido en un alma siguen viviendo en sus obras. La reja, trabajada durante mucho tiempo, será siempre un seto vivo. A lo largo de sus vastagos sigue mostrando un acebo un poco más duro, un poco menos brillante que el acebo natural. Y, para el que sabe soñar en los confines del hombre y de la naturaleza, para el que sabe jugar con todas las inversiones poéticas, ¿el acebo de los campos no es ya un atiesamiento del vegetal, un hierro forjado?

Esta evocación del alma forjadora puede servirnos además para presentar la ensoñación material bajo un nuevo aspecto. Se necesita, sin duda, un gigante para ablandar el hierro; pero el gigante dejará el sitio a los enanos cuando haya que distribuir en las flores la minucia de las inflexiones. El gnomo sale entonces verdaderamente del metal. En efecto, la puesta en miniatura de todos los seres fantásticos es una forma pintoresca de la ensoñación de los elementos. Se los despierta cuando se sueña, no ante el objeto, sino ante su sustancia. El *pequeño* juega un papel de sustancia ante el *grande;* el *pequeño* es la

estructura íntima del *grande;* el *pequeño,* aunque parezca simplemente formal encerrándose en el *grande,* incrustándose en él, se materializa. En efecto, la ensoñación realmente formal se desarrolla organizando objetos de dimensiones bastante grandes. Abunda. Por el contrario, la ensoñación material damasquina sus objetos, los graba. Siempre es ella la que graba. Desciende, continuando los sueños del trabajador, hasta el fondo de las sustancias.

La ensoñación material conquista, pues, una intimidad aun ante las sustancias más duras, más hostiles al sueño de penetración. Está, como es natural, más a gusto en el trabajo de la masa que dispone de una dinámica, a la vez cómoda y circunstanciada, de la penetración. Evocamos la ensoñación forjadora para hacer sentir mejor la dulzura de la ensoñación modeladora, las alegrías de la masa ablandada, el agradecimiento también del que amasa, del que sueña, por el agua que otorga siempre éxito sobre la materia compacta.

Nunca terminaríamos si quisiéramos seguir los ensueños del *homo faber* que se abandona a la imaginación de las materias. Jamás una materia le parecerá bastante trabajada porque nunca ha terminado de soñarla. Las formas se acaban, las materias nunca. La materia es el esquema de los sueños indefinidos.

# V. EL AGUA MATERNAL Y EL AGUA FEMENINA

*... et, comme aux temps anciens, tu pourrais dormir dans la mer.* *

PAUL ÉLUARD, *Les nécessités de la vie.*

COMO lo señalamos en un capítulo anterior, Marie Bonaparte ha interpretado la adhesión de Edgar Poe por ciertos cuadros imaginarios muy típicos como relacionada con los recuerdos de infancia, de la más temprana infancia. Una de las partes del estudio psicoanalítico de Marie Bonaparte se llama: *el ciclo de la madre-paisaje.* Cuando rastreamos la inspiración de la investigación psiconalítica, se comprende muy pronto que los rasgos objetivos del paisaje no bastan para explicar el sentimiento de la naturaleza, si ese sentimiento es profundo y verdadero. No es el *conocimiento* de lo real lo que nos hace amarlo profundamente. El valor fundamental y primero es el *sentimiento.* Comenzamos por amar la naturaleza sin conocerla, sin verla bien, realizando en las cosas un amor que está fundado en otra parte. Luego, se la busca en detalle porque se la ama en masa, sin saber por qué. La descripción entusiasta que damos de

* "...Y como en los tiempos antiguos, podrás dormir en el mar." [T.]

ella es una prueba de que la miramos con pasión, con la constante curiosidad del amor. Y si el sentimiento por la naturaleza es tan durable en ciertas almas es porque, en su forma original, está en el origen de todos los sentimientos. Es el sentimiento filial. Todas las formas de amor reciben un componente del amor por una madre. La naturaleza es para el hombre ya mayor, nos dice Marie Bonaparte, "una madre inmensamente ensanchada, eterna y proyectada en el infinito" (p. 363). Sentimentalmente, la naturaleza es una *proyección* de la madre. En especial, agrega Marie Bonaparte: "El mar es para todos los hombres uno de los mayores y más constantes símbolos maternales" (p. 367). Edgar Poe ofrece un ejemplo particularmente claro de esta proyección, de esta simbolización. A aquellos que objeten que Edgar Poe niño bien pudo encontrar *directamente* las alegrías marinas, a los realistas que desconozcan la importancia de la *realidad psicológica,* M. Bonaparte les responde:

> El mar-realidad no bastaría para fascinar por sí solo a los humanos. El mar canta para ellos un canto en un doble pentagrama, el más alto de los cuales, el más superficial, no es el más encantador. El canto profundo... es el que desde siempre ha atraído a los hombres hacia el mar.

Ese canto profundo es la voz maternal, la voz de nuestra madre:

> No amamos a la montaña porque sea verde o al mar porque sea azul, aunque atribuyamos a esas razones nuestra atracción, sino porque algo en nosotros, en nuestros recuerdos inconscientes, ha surgido siempre y por todas partes de nuestros amores de infancia, de esos amores que tendían en primera instancia a la criatura, en primer lugar a la criatura-abrigo, a la criatura-alimento que fue la madre o la nodriza... [p. 371].



En resumen, el amor filial es el primer principio activo de la proyección de las imágenes, es la fuerza proyectara de la imaginación, fuerza inagotable que se apodera de todas las imágenes para ponerlas en la perspectiva humana más segura: la perspectiva maternal. Otros amores vendrán, por supuesto, a injertarse en las primeras fuerzas amantes, pero todos esos amores no podrán destruir jamás la prioridad histórica de nuestro primer sentimiento. La cronología del corazón es indestructible. Como consecuencia, cuanto más metafórico sea un sentimiento de amor y de simpatía, más necesario le será ir a extraer sus fuerzas de un sentimiento fundamental. En esas condiciones, *amar* una imagen es siempre *ilustrar* un amor; amar una imagen es encontrar en el saber una nueva metáfora para un amor antiguo. Amar el universo *infinito* es darle un sentido material, un sentido objetivo a la *infinitud* del amor por una madre. Amar un paisaje *solitario,* cuando estamos abandonados de todos, compensa una ausencia dolorosa, nos recuerda a la que no abandona nunca... Cuando amamos con toda nuestra alma una realidad es porque esta realidad es ya un alma, esta realidad es ya un recuerdo.

## II

Trataremos de reunir estas observaciones generales partiendo del punto de vista de la imaginación ma-

terial. Veremos que la criatura que nos nutre con su leche, con su propia sustancia marca con su signo imborrable imágenes muy diversas, muy alejadas, muy exteriores, y que esas imágenes no pueden ser correctamente analizadas por los temas habituales de la imaginación formal. Mostraremos a grandes rasgos que esas imágenes muy valorizadas tienen más de materia que de forma. Para demostrarlo, vamos a estudiar un poco más de cerca las imágenes literarias que pretenden forzar las aguas naturales, el agua de los lagos y de los ríos, el agua del mismo mar para que reciban las apariencias lechosas, las metáforas lácteas. Mostraremos que esas metáforas *insensatas* ilustran un amor inolvidable.

Como ya observamos, para la imaginación material todo líquido es un agua. Un principio fundamental de la imaginación material obliga a colocar en la raíz de todas las imágenes sustanciales uno de los elementos primitivos. Esta observación está justificada visual y dinámicamente: para la imaginación todo lo que *corre* es agua; todo lo que corre participa de la naturaleza del agua, diría un filósofo. El epíteto del agua *corriente* es tan fuerte que crea siempre y por todas partes su sustantivo. Poco importa el color; sólo proporciona un adjetivo; sólo designa una variedad. La imaginación material se dirige directamente a la cualidad sustancial.

Si ahora llevamos más lejos nuestra investigación sobre el inconsciente, examinando el problema en el sentido psicoanalítico, tendremos que decir que toda agua es leche. Más precisamente, toda bebida dichosa es una leche materna. Tenemos ahí el ejemplo de una explicación en dos planos de la imaginación material, en dos grados sucesivos de profundidad



inconsciente: en primer lugar, todo líquido es un agua; luego, toda agua es una leche. El sueño tiene una raíz principal que penetra en el gran inconsciente simple de la vida infantil primitiva. Hay también toda una red de raíces fasciculadas que viven en una capa más superficial. Esta región superficial donde se mezclan el consciente y el inconsciente es lo que estudiamos, en especial, en nuestras obras sobre la imaginación. Pero ya es tiempo de mostrar que la zona profunda está siempre activa y que la imagen material de la leche sostiene las imágenes, más conscientes, de las aguas. Los primeros centros de interés están constituidos por un interés orgánico. El centro de un interés orgánico es lo que centraliza primero las imágenes adventicias. Llegaríamos a la misma conclusión si examináramos cómo se valoriza progresivamente el lenguaje. La primera sintaxis obedece a una especie de gramática de las necesidades. La leche será entonces, en el orden de la expresión de las realidades líquidas, el primer sustantivo o, más precisamente, el primer sustantivo bucal.

Observemos, de paso, que ninguno de los valores que se refieren a la boca es rechazado. La boca y los labios son el campo de la primera felicidad positiva y precisa, el campo de la sensualidad permitida. La psicología de los labios merecería, por sí sola, un largo estudio.

Al abrigo de esta sensualidad permitida, insistamos un poco sobre el examen de la región psicoanalítica y veamos algunos ejemplos que demuestran el carácter fundamental de la "maternidad" de las aguas.

Evidentemente, la imagen directamente humana de la leche es el soporte psicológico del himno vé-

dico citado por Saintyves: "Las aguas que son nuestras madres y que desean tomar parte en los sacrificios vienen a nosotros siguiendo sus cauces y nos distribuyen su leche."[1] Se engañaría el que viera aquí tan sólo una imagen filosófica vaga que da parias a la divinidad por los beneficios de la naturaleza. La adhesión es mucho más íntima y debemos darle a la imagen la absoluta totalidad de su realismo. Podríamos decir que para la imaginación material, el agua, como la leche, es un alimento completo. El himno citado por Saintyves continúa: "La ambrosía está en las aguas, las hierbas medicinales están en el agua... Aguas, traed a la perfección todos los remedios que dan caza a las enfermedades, a fin de que mi cuerpo experimente vuestros dichosos efectos y que pueda ver el sol durante largo tiempo."

El agua es una leche desde que es cantada con fervor, desde que el sentimiento de adoración por la maternidad de las aguas es apasionado y sincero. El tono hímnico, si anima a un corazón sincero, trae, con una curiosa regularidad, la imagen primitiva, la imagen védica. En un libro que se supone objetivo, casi sabio, Michelet, entregándonos su *Anschauung* del Mar, da muy naturalmente con la imagen del mar de leche, del mar vital, del mar alimento:

> Esas aguas nutritivas son densas de toda clase de átomos grasos, apropiados para la blanda naturaleza del pez, que perezosamente abre la boca y aspira, nutrido como un embrión en el seno de la madre común. ¿Sabe lo que traga? Apenas. El alimento microscópico es como una leche que viene a él. La gran fatalidad del mundo, el hambre, sólo existe en la tierra; aquí está prevenida e ignorada. Ningún esfuerzo de movimiento, ninguna búsqueda de alimento. La vida debe flotar como un sueño.[2]

[1] Saintyves, *Folklore des eaux,* p. 54. *Cfr.* también Louis Renou, *Hymnes et Priéres du Veda,* p. 33: "Inunda el suelo, la tierra y el propio cielo, Varuna — cuando desea la leche."



¿No es éste, con toda evidencia, el sueño de un niño saciado, que flota en su bienestar? Sin duda, Michelet ha *racionalizado* de muchas maneras la imagen que le encanta. Para él, como dijimos antes, el agua de mar es un *mucus.* Ya ha sido trabajada y enriquecida por la acción vital de seres microscópicos que han proporcionado "elementos dulces y fecundos" (p. 115). "Esta última palabra abre una visión profunda sobre la vida del mar. Sus criaturas, para la mayoría, parecen fetos en estado gelatinoso que absorben y que producen la materia mucosa, llenan con ella las aguas, le dan la fecunda dulzura de una matriz infinita donde sin cesar nuevas criaturas vienen a nadar como en una leche tibia." Tanta dulzura, tanta tibieza son marcas reveladoras. Nada las sugiere *objetivamente.* Todo las justifica *subjetivamente.* La realidad mayor corresponde primero a lo que comemos. Pronto el agua de mar es, para la visión pan-biológica de Michelet, "el agua animal", el primer alimento de todos los seres.

En fin, la mejor prueba de que la imagen *"nutricia"* gobierna a todas las demás imágenes, está en que Michelet no duda en pasar de la leche al seno, en el plano cósmico: "Con sus caricias asiduas, redondeando la orilla [el mar], le dio los contornos ma-

**2 Michelet, *La Mer,* p. 109.**

témales y, yo diría i o *

y reposo."[3] En el fnníí A dulce> abrigo, tibien cabo redondeada ¡M¿MJTI f*O' ^ S ™agen de Un seno'de m u £ S"?? Podido «r 1 «do conquistado, vuelto a L ' ^ ™ no hubie* la «naginación materia1 i j T 1 f ™ "na fue ^ de sustancial de la leche? AS. P der de una imagen no cabe otra exP^ cadóítueT " " ^ tan 0 S S el Principio de la imag°nac"ó A^ •*? ap0ya sob,

deado p0rque esté henchido de E.?*" CStá redo«-

La poesía del mar en ¿ L í, l e, soñación que vive en un* . lét es, Pues- «na en- -aternal,^ aguí es ^XS^ La »*" Prepara en sus matrices un !í prodl glos a; la tierra «obre las 0riUas £%*£ al ^nto tibio y fecundo erases a todas las cribas E?.^ darán ^ abundancia. ««"ras. El optimismo es una

ni

Podría parecer eme afiVmo a una imagen ZernTlT adhesion inmediata Problema de las ^ ^ . « w » » ^ ^ contradecirnos, podrá !ns X ^ metáforas. Par la simple visión,P de qUf,a ¿ f en d hecho * qu espectáculos de i f n S e S ^ ^ P ^ deTo ^P^MgewdiníSÍSBd^K t3mbién ellas

[8] Michelet, op. cí/., p. ,24. ,,A-. ,.;



esta imagen tan familiar a la poesía de las aguas. Aunque en apariencia sea muy desfavorable a nuestras tesis sobre la imaginación material, va a probarnos finalmente que se puede explicar la seducción que ejerce sobre los poetas más diversos por la materia y no por las formas y los colores.

En efecto, ¿cómo concebimos físicamente la realidad de esta imagen? Dicho de otro modo, ¿cuáles son las condiciones objetivas que determinan la producción de esta imagen particular?

Para que la imagen láctea se presente a la imaginación delante de un lago dormido bajo la luna, es necesario que la claridad lunar sea difusa —es necesario un agua débilmente agitada, pero de todos modos lo bastante agitada como para que la superficie no refleje crudamente el paisaje iluminado por los rayos—, es necesario, en suma, que el agua pase de la transparencia a la traslucidez, que se vuelva dulcemente opaca, que se haga opalina. Pero eso es todo lo que puede hacer. ¿Basta eso de veras para que pensemos en una taza de leche, en el balde espumoso de la lechera, en la leche *objetiva?* Parecería que no. Tendremos que confesar entonces que la imagen no recibe ni su principio ni su fuerza del dato visual. Para justificar la convicción del poeta, para justificar la frecuencia y lo natural de la imagen, debemos integrar a la imagen de los componentes que no *vemos,* los componentes cuya naturaleza no es *visual.* Son precisamente los componentes por los cuales se manifestará la imaginación material. Sólo una psicología de la imaginación material podrá explicar esta imagen en su totalidad y su vida reales. Tratemos, pues, de integrar todos los componentes que ponen en acción esta imagen. v , -^

¿Qué significa esta imagen de un agua lechosa? Es la imagen de una noche tibia y feliz, la imagen de una materia clara y envolvente, de una imagen que toma a la vez el agua y el aire, el cielo y la tierra, y que los une, una imagen cósmica, amplia, inmensa y dulce. Si la vivimos de veras, podemos reconocer que no es el mundo el que está bañado en la claridad lechosa de la luna sino el espectador que se baña en un bienestar tan físico y tan seguro que recuerda el más antiguo bienestar, el más dulce de los alimentos. Del mismo modo, la leche del río nunca estará helada. Un poeta jamás nos dirá que la luna de invierno vuelca una luz lechosa sobre las aguas. La tibieza del aire, la dulzura de la luz, la paz del alma son necesarias a la imagen. Estos son los componentes fuertes y primitivos. *La blancura vendrá después.* Será deducida, presentándose como un adjetivo traído por el sustantivo, después de éste.

En el reino de los sueños, el orden de las palabras que quiere que un color sea blanco como la leche es engañoso. El soñador toma primero la leche, su ojo adormilado ve luego, a veces, la blancura.

Y en cuanto a la blancura, no se es exigente en el reino de la imaginación. Aunque un rayo dorado de la luna se agregue al río, la imaginación formal y superficiales de los colores no se turbará por eso. La imaginación de la superficie verá blanco lo que es amarillo porque la imagen material de la leche es lo bastante intensa como para continuar en el fondo del corazón humano su dulce progreso, como para terminar de *realizar* la calma del soñador, como para dar una materia, una sustancia a una impresión dichosa. La leche es el primero de los calmantes. La calma del hombre impregna de leche, pues, las aguas contempladas. En *Elogios,* St. J. Perse escribe:

> ... Luego esas aguas calmas son de leche
> y todo lo que se derrama en las blandas soledades de la mañana.



Un torrente espumoso, por blanco que sea, nunca tendrá este privilegio. El color no importa realmente nada cuando la imaginación material sueña con sus elementos primitivos.

Lo *imaginario* no encuentra sus raíces profundas y nutricias en las *imágenes;* necesita primero una *presencia* más próxima, más envolvente y material. La realidad imaginaria se evoca antes de ser descrita. La poesía es siempre un vocativo. Es, como diría Martin Buber, del orden del *Tú* antes de ser del orden del *Eso.* Así, la *Luna* es en el reino poético materia antes de ser forma; es un fluido que penetra al soñador. El hombre, en su estado de poesía natural y primera,

> no piensa en la luna que ve todas las noches, hasta la noche en que, durante el sueño o en la vigilia, viene hacia él, se le acerca, lo hechiza por sus gestos o le da placer o pena por su contacto. No conserva de ella la imagen de un disco luminoso ambulante ni la de un ser demoniaco que de algún modo estaría ligado a él, sino en primer lugar la imagen motriz, la *imagen emotiva* del fluido lunar que atraviesa el cuerpo.. .*

¿Cómo decir mejor que la luna es "una influencia" en el sentido astrológico del término, una mate-

* Martin Buber, *Je et Tu,* trad. G. Bianquis, p. 40.

ria cósmica que a ciertas horas impregna el universo y le da una material unidad?

El carácter cósmico de los recuerdos orgánicos no debe sorprendernos desde que hemos comprendido que la imaginación material es una imaginación primera. Imagina la creación y la vida de las cosas con las luces vitales, con las certidumbres de la sensación inmediata, es decir, atendiendo a las grandes lecciones cenestésicas de nuestros órganos. Ya nos ha sorprendido el carácter asombrosamente directo de la imaginación de Edgar Poe. Su *geografía,* es decir, su método de soñar la tierra, está marcada en el mismo ángulo. Hay que darle su justa función a la imaginación material para comprender el sentido profundo de la exploración de Gordon Pym en los mares polares, mares que Edgar Poe, es necesario aclarar, nunca había visitado. Poe describe de este modo ese mar singular: "El calor del agua era entonces verdaderamente notable, y su color, sufriendo una rápida alteración, perdió pronto su transparencia tomando un tinte opaco y lechoso." Señalemos, de paso, que el agua se vuelve lechosa, según la observación que hacíamos antes, perdiendo su trasparencia. "Cerca de nosotros —prosigue Edgar Poe—, el mar estaba habitualmente unido, nunca lo bastante violento como para poner en peligro el bote —pero a menudo nos asombrábamos al ver a nuestra derecha y a nuestra izquierda, a distintas distancias, repentinas y vastas agitaciones..." (p. 270). Tres días más tarde, el explorador del polo Sur escribe todavía: "El calor del agua era excesivo [sin embargo, se trata de un agua polar], y su matiz lechoso más evidente que nunca" (p. 271). Ya no se trata, como vemos, del mar tomado en su conjunto, en un aspecto



general, sino del agua tomada en su materia, en su sustancia que es a la vez cálida y blanca. Es blanca porque es tibia. Se señala su calor antes que su blancura.

Es evidente que no es un espectáculo sino un recuerdo lo que inspira al cuentista; un recuerdo feliz, el más tranquilo y apaciguador de los recuerdos, el recuerdo de la leche nutricia, el recuerdo del regazo maternal. Todo lo demuestra en la página que concluye recordando incluso el dulce abandono del niño colmado, del niño que se duerme en el seno de su nodriza. "El invierno polar se acercaba evidentemente —pero se acercaba con su cortejo de terrores. Sentía una pesadez de cuerpo y de espíritu—, una sorprendente propensión a soñar..." El realismo duro del invierno polar es vencido. La leche imaginaria ha llenado su oficio, entumeciendo el alma y el cuerpo. Ahora el explorador es un soñador que recuerda.

Imágenes directas, a menudo muy bellas —con una belleza interna, con una belleza material—, no tienen otros orígenes. Por ejemplo, para Paul Claudel, ¿qué es el río? "Es la licuefacción de la sustancia de la tierra, es la erupción del agua líquida enraizada en el más secreto de sus repliegues, de la leche bajo la tracción del Océano que mama." [5] Una vez más, ¿qué domina aquí, la forma o la materia?, ¿el dibujo geográfico del río con el pezón de su delta o el propio líquido, el líquido del psicoanálisis orgánico, la leche? ¿Y mediante qué trujamán el lector *participará* en la imagen del poeta, si no es por una in-

[5] Paul Claudel, *Connaissance de i'F.st,* p. 251. ™ '

terpretación esencialmente sustancial, dinamizando humanamente la desembocadura del río unido al Océano que mama?

Una vez más vemos que todos los grandes valores sustanciales, todos los movimientos humanos valorizados ascienden sin dificultad al nivel cósmico. De la imaginación de la leche a la imaginación del océano hay mil transiciones, porque la leche es un valor de imaginación que encuentra salida en toda ocasión. Nuevamente Claudel escribe: "Y la leche de la que Isaías nos dice que está en nosotros *como la inundación del mar.*"[6] ¿Acaso no nos ha colmado la leche, no nos ha sumergido en una felicidad sin límites? Encontraríamos viva en el espectáculo de una gran lluvia de verano, cálida y fecundante, la imagen de un diluvio de leche.

La misma imagen material, bien anclada en el corazón de los hombres, variará sin fin sus formas derivadas. Mistral canta en *Mireille* (Canto cuarto):

*Vengue lou téms que la marino*
*Abauco sa fiero peitrino*
*Et respiro plan plan de touti si maniere, ...*

"Venga el tiempo en que la mar — calma su fiero pecho — y respira lentamente con todas sus mamas." Tal es el espectáculo de una mar lechosa que se calma dulcemente: madre de innumerable seno, de innumerable corazón.

Siendo el agua leche para el inconsciente, es considerada a menudo, en el curso de la historia del pensamiento científico, como un principio eminentemente *nutritivo.* No olvidemos que, para el espíritu

[a] Paul Claudel, *L'épée et le miroir,* p. 37.



eminentemente precientífico, la alimentación es una función *explicativa,* lejos de ser una función a explicar. Del espíritu precientífico al espíritu científico se operará una inversión en la explicación de lo biológico y de lo químico. Se intentará, dentro del espíritu científico, explicar lo biológico por lo químico. El pensamiento precientífico, más cerca del pensamiento inconsciente, explicaba lo químico por lo biológico. Así "la digestión" de las sustancias químicas en un "digestor" era, para un alquimista, una operación de una claridad insigne. La química, duplicada así por intuiciones biológicas simples, es de algún modo doblemente natural. Sube sin dificultad del microcosmos al macrocosmos, del hombre al universo. El agua que quita la sed al hombre da de beber a la tierra. El espíritu precientífico piensa concretamente imágenes que nosotros consideramos como simples metáforas. Piensa de veras que la tierra *bebe* el agua. Fabricius, en pleno siglo XVIII, concibe el agua como sirviendo para "nutrir la tierra y el aire". Pasa, pues, al rango de elemento nutricio, el mayor de los valores materiales elementales.

## IV

Un psicoanálisis completo de la bebida debería presentar la dialéctica del alcohol y de la leche, del fuego y del agua: Dionisos contra Cibeles. Podríamos entonces notar que ciertos eclecticismos de la vida consciente, de la vida civilizada se vuelven imposibles desde que revivimos las valorizaciones del inconsciente, desde que nos referimos a los valores primeros de la imaginación material. Por ejemplo,

terpretación esencialmente sustancial, dinamizando humanamente la desembocadura del río unido al Océano que mama?

Una vez más vemos que todos los grandes valores sustanciales, todos los movimientos humanos valorizados ascienden sin dificultad al nivel cósmico. De la imaginación de la leche a la imaginación del océano hay mil transiciones, porque la leche es un valor de imaginación que encuentra salida en toda ocasión. Nuevamente Claudel escribe: "Y la leche de la que Isaías nos dice que está en nosotros *como la inundación del mar.*"[6] ¿Acaso no nos ha colmado la leche, no nos ha sumergido en una felicidad sin límites? Encontraríamos viva en el espectáculo de una gran lluvia de verano, cálida y fecundante, la imagen de un diluvio de leche.

La misma imagen material, bien anclada en el corazón de los hombres, variará sin fin sus formas derivadas. Mistral canta en *Mireille* (Canto cuarto):

*Vengue lou téms que la marino*
*Abauco sa fiero peitrino*
*Et respiro plan plan de touti si maniere,* ...

"Venga el tiempo en que la mar — calma su fiero pecho — y respira lentamente con todas sus mamas." Tal es el espectáculo de una mar lechosa que se calma dulcemente: madre de innumerable seno, de innumerable corazón.

Siendo el agua leche para el inconsciente, es considerada a menudo, en el curso de la historia del pensamiento científico, como un principio eminentemente *nutritivo.* No olvidemos que, para el espíritu

[6] Paul Claudel, *L'épée et le miroir,* p. 57.



eminentemente precientífico, la alimentación es una función *explicativa,* lejos de ser una función a explicar. Del espíritu precientífico al espíritu científico se operará una inversión en la explicación de lo biológico y de lo químico. Se intentará, dentro del espíritu científico, explicar lo biológico por lo químico. El pensamiento precientífico, más cerca del pensamiento inconsciente, explicaba lo químico por lo biológico. Así "la digestión" de las sustancias químicas en un "digestor" era, para un alquimista, una operación de una claridad insigne. La química, duplicada así por intuiciones biológicas simples, es de algún modo doblemente natural. Sube sin dificultad del microcosmos al macrocosmos, del hombre al universo. El agua que quita la sed al hombre da de beber a la tierra. El espíritu precientífico piensa concretamente imágenes que nosotros consideramos como simples metáforas. Piensa de veras que la tierra *bebe* el agua. Fabricius, en pleno siglo xvni, concibe el agua como sirviendo para "nutrir la tierra y el aire". Pasa, pues, al rango de elemento nutricio, el mayor de los valores materiales elementales.

## IV

Un psicoanálisis completo de la bebida debería presentar la dialéctica del alcohol y de la leche, del fuego y del agua: Dionisos contra Cibeles. Podríamos entonces notar que ciertos eclecticismos de la vida consciente, de la vida civilizada se vuelven imposibles desde que revivimos las valorizaciones del inconsciente, desde que nos referimos a los valores primeros de la imaginación material. Por ejemplo,

en *Henri d'Ofterdingen,* Novalis nos dice (trad., página 16) que el padre de Henri va a una habitación a pedir "un vaso de vino o de leche". Como si, en un relato que implica tantos mitos, un inconsciente dinamizado pudiese dudar. ¡Qué desidia hermafrodita! Sólo en la vida, con la cortesía que esconde las exigencias primarias, podemos pedir "un vaso de vino *o* un vaso de leche". Pero en el sueño, en los verdaderos mitos, siempre pedimos lo que queremos. Siempre sabemos lo que queremos beber, y siempre bebemos lo mismo. Lo que se bebe en sueños es una señal infalible para designar al bebedor.

Un psicoanálisis de la imaginación material más profundo que el presente estudio debería emprender una psicología de las bebidas y de los filtros. Hace casi cincuenta años Maurice Kufferath ya decía: *"El beber amoroso* Tel Liebestrank] es, en realidad, la imagen misma del gran misterio de la vida, la representación plástica del amor, de su inapresable eclosión, de su poderoso devenir, de su pasaje del sueño a la plena conciencia por la cual, al fin, se nos aparece su esencia trágica."[7] Kufferath objetaba justamente, contra los críticos literarios que reprochaban a Wagner la intervención de esta "medicina": "El poder mágico del filtro no desempeña ningún papel *físico,* su papel es puramente *psicológico"* (p. 148). Este término *psicológico* es, no obstante, demasiado global. En la época en que escribía Kufferath, la psicología no disponía de los múltiples medios de estudio que hoy posee. La zona del olvido está mucho más diferenciada de lo que se imaginaba hace cincuenta años. La imaginación de los filtros

[7] Maurice Kufferath, *Tristan et Iseult,* p. 149.



es, pues, susceptible de una gran variedad. No podemos soñar con desarrollarla incidentalmente. Nuestra tarea, en este libro, estriba en insistir sobre las materias fundamentales. Insistamos, pues, tan sólo en la bebida fundamental.

La intuición de la bebida fundamental, del agua nutricia como una leche, del agua concebida como un elemento nutritivo, como el elemento que se digiere con evidencia, es tan poderosa que quizás, con el agua así *maternizada,* se comprende mejor la noción fundamental de elemento. El elemento líquido aparece entonces como una ultra-leche, la leche de la madre de las madres. Paul Claudel, en las *Cinco grandes odas* (p. 48), brutaliza de algún modo las metáforas para ir, fogosa e inmediatamente, a la esencia.

Vuestras fuentes no son fuentes. ¡El elemento mismo! ¡La materia primera! ¡Es la madre lo que me hace falta, digo!

Qué importa el juego de las aguas en el universo, dice el poeta ebrio de esencia primera, qué importan las transformaciones y la distribución de las aguas:

> No quiero vuestras aguas arregladas, segadas por el sol, pasadas por el filtro y por el alambique, distribuidas por la energía de los montes.
> Corruptibles, corrientes.

Claudel va a tomar el elemento líquido que no se derramará, llevando la dialéctica del ser en la propia sustancia. Quiere apoderarse del elemento al fin poseído, cuidado, retenido, integrado a nosotros mismos. Al heracliteísmo de las formas visuales sucede

el fuerte realismo de un fluido esencial, de una blandura plena, de un calor igual a nosotros mismos y que sin embargo nos calienta, de un fluido que se irradia, pero que deja sin embargo la alegría de una posesión total. En resumen, el agua real, la leche materna, la madre inamovible, la Madre.

Esta valorización sustancial que hace del agua una leche inagotable, la leche de la naturaleza Madre, no es la única que impone al agua un carácter profundamente femenino. En la vida de todo hombre, o al menos en la vida soñada por todo hombre, aparece la segunda mujer: la amante o la esposa. Esta segunda mujer también va a ser proyectada sobre la naturaleza. Junto a la madre-paisaje aparecerá la mujer-paisaje. Sin duda ambas naturalezas proyectadas podrán interferir o superponerse, pero hay casos en que se las puede distinguir. Vamos a presentar un caso en el cual la proyección de la mujer-naturaleza es muy nítida. En efecto, un sueño de Novalis nos proporcionará nuevas razones para afirmar el sustancialismo femenino del agua.

Después de haber mojado sus manos y humedecido sus labios en un estanque encontrado en su sueño, Novalis es asaltado por "un insuperable deseo de bañarse". Ninguna *visión* lo invita. Lo llama la propia *sustancia* que ha tocado con sus manos y sus labios. Lo llama *materialmente,* en virtud, al parecer, de una participación mágica.

El soñador se desviste \L baiau a L ^ » « ^ v ? ^ w o "•errrorrces vienen las imágenes, saliendo de la materia, nacen como de un germen, de una realidad sensual primitiva, de una ebriedad que todavía no sabe proyectarse:

> De todas partes surgían imágenes desconocidas que se fundían, igualmente, una en otra, para transformarse en seres visibles y rodear [al soñador], de modo que cada onda del delicioso elemento se adhería a él estrechamente como un dulce pecho. Parecía que en esa corriente se hubiese disuelto un grupo de encantadoras jóvenes que, por un instante, volvían a ser cuerpos al contacto del joven.[8]

Página maravillosa de una imaginación profundamente materializada en la que el agua, en su volumen y en su masa, y no en la simple hechicería de sus reflejos, aparece como *una joven disuelta,* como una *esencia líquida de muchacha, "eine Aujlósung reizender Madchen".*

Las formas femeninas nacerán de la sustancia misma del agua, al contacto con el pecho del hombre, cuando, según parece, el deseo del hombre se va a precisar. Pero la *sustancia voluptuosa* existe antes que las formas de la voluptuosidad.

Desconoceríamos uno de los caracteres singulares de la imaginación de Novalis, si le atribuyésemos a la ligera un *complejo del Cisne.* Sería necesario para eso tener la prueba de que las imágenes primitivas son las imágenes visibles. Ahora bien, no parece que las visiones sean activas. Las encantadoras jóvenes no tardan en disolverse en el elemento y el soñador, "embriagado de delicia", sigue su viaje sin vivir ninguna aventura con las efímeras jóvenes.

[8] Novalis, *Henri d'Ojterdingen.* --..

En Novalis los seres del sueño sólo existen cuando se los toca, el agua sólo contra el pecho se transforma en mujer y no ofrece imágenes lejanas. Ese carácter físico muy curioso de ciertos sueños de este escritor merece, en nuestra opinión, que le demos un nombre. En vez de decir que Novalis es un *vidente* que ve lo invisible, podríamos decir que es un *tocante* que toca lo intocable, lo impalpable, lo irreal. Va más al fondo que todos los soñadores. Su sueño es un sueño en un sueño, no en el sentido etéreo sino en el sentido de la profundidad. Se adormece en su propio sueño, vive un sueño en el sueño. ¿Quién no ha deseado, si no vivido, ese segundo sueño, en una cripta más escondida? Entonces los seres del sueño se acercan más a nosotros, vienen a tocarnos, a vivir en nuestra carne, como un fuego sordo.

Como ya lo indicamos en nuestro *Psicoanálisis del fuego,* la imaginación de Novalis está gobernada por un *colorismo,* es decir, por el deseo de una sustancia cálida, dulce, tibia, envolvente, protectora, por la necesidad de una materia que envuelve al ser entero y que lo penetra íntimamente. Es una imaginación que se desarrolla en profundidad. Los fantasmas salen de la sustancia como formas vaporosas pero plenas, como seres efímeros pero a los que se ha podido tocar, a los que se ha comunicado un poco del calor profundo de la vida íntima. Todos los sueños de Novalis llevan el signo de esta profundidad. El sueño en el que Novalis encuentra esta agua maravillosa, esta agua que pone por todas partes algo de la joven, esta agua que ofrece a la joven en *partitivo,* no es un sueño de gran horizonte, de amplia visión. En el fondo de una gruía y en el seno de la tierra se encuentra el lago maravilloso, el lago que guarda celosamente su calor, su dulce calor. Las imágenes visuales que nacerán de un agua tan profundamente valorizada no tendrán, por otra parte, ninguna consistencia; se fundirán unas en otras, conservando de ese modo la marca hídrica y calorífica de su origen. Sólo la materia permanecerá. Para una imaginación como ésta, todo se pierde en el reino de la imagen formal, nada se pierde en el reino de la imagen material. Los fantasmas nacidos de la sustancia no necesitan llevar más lejos su acción. Es inútil que el agua se adhiera al soñador "como un dulce pecho", pero el soñador no pide más... Goza, en efecto, con la posesión sustancial. ¿Cómo no ha de experimentar cierto desdén por las formas? Las formas ya son hábitos; la desnudez demasiado bien dibujada es glacial, cerrada, encerrada en sus líneas. En consecuencia, para el soñador caldeado, la imaginación es puramente una *imaginación material.* Sueña con la materia, es su calor lo que necesita. ¡Qué importan las visiones fugitivas, cuando en el secreto de la noche, en la soledad de una gruta tenebrosa, logramos lo real en su esencia, con su peso y su vida sustancial!



Tales imágenes materiales, dulces y cálidas, tibias y húmedas, nos curan. Pertenecen a esta medicina imaginaria, tan oníricamente verdadera, tan fuertemente soñada, que guarda una considerable influencia sobre nuestra vida inconsciente. Durante siglos se ha visto en la salud un equilibrio entre "lo húmedo radical" y el "calor natural". Un viejo autor, Lessius (muerto en 1623), se expresaba así: "Esos dos principios de la vida se consumen poco a poco. A medida que disminuye este húmedo radical, el ca-

lor disminuye también, y desde que uno es consumido, el otro se extingue como una lámpara." El agua y el calor son nuestros dos bienes vitales. Hay que saberlos economizar. Hay que comprender que uno tempera al otro. Parecería que los sueños de Novalis y todas sus ensoñaciones han buscado infinitamente la unión de un húmedo radical y de un calor difuso. Se puede explicar así el hermoso equilibrio onírico de su obra. Novalis ha conocido un sueño saludable, un sueño que dormía bien.

Los sueños de Novalis alcanzan tal profundidad que pueden parecer excepcionales. Sin embargo, buscando un poco *bajo las imágenes formales,* podríamos encontrar sus esbozos en ciertas metáforas. Por ejemplo, en una línea de Ernest Renán reconoceremos los rastros del fantasma novaliseano. En efecto, en sus *Éiudes d'histoire religieuse* (p. 32), Renán comenta el epíteto dado al río *xak'kntápdzvo;;* (de las bellas vírgenes) diciendo tranquilamente que sus aguas "se resolvían en muchachas". Por más que demos vuelta a la imagen por todos lados, no le encontraremos *ningún rasgo formal.* Ningún diseño puede legitimarla. Podemos desafiar a un psicólogo de la imaginación de las formas: no podrá explicar esta imagen. Sólo puede explicarse mediante la imaginación material. Las ondas reciben la blancura y la limpidez por una materia interna. Esta materia es *joven disuelta.* El agua ha tomado la propiedad de la sustancia femenina disuelta. Si queremos un agua inmaculada, mezclemos vírgenes en ella. Si queremos los mares de la Melanesia, tendremos que disolver negras en ellos.

Encontraremos en algunos ritos de inmersión de



vírgenes los rastros de este componente material. Saintyves recuerda *(loe. cit.,* p. 205) que en Magny-Lambert, en Costa de Oro, "en las épocas de largas sequías, nueve jóvenes muchachas entraban al estanque de la fuente Cruanne y la vaciaban por completo para obtener la lluvia"; y Saintyves agrega: "El rito de inmersión se acompaña aquí de una purificación del estanque de la fuente por seres puros... Las jóvenes que descienden a la fuente son vírgenes..." Por una "obligación real", por una participación material fuerzan el agua a la pureza.

En el *Ahasvérus* de Edgar Quinet (p. 228), se puede volver a encontrar también una impresión que se aproxima a una imagen visual, pero cuya *materia* está emparentada con la materia novaliseana. " ¡Cuántas veces, nadando en un golfo apartado, he apretado con pasión la ola contra mi pecho! El agua pendía desordenada de mi cuello, la espuma besaba mis labios. En torno de mí, saltaban chispas embalsamadas." Como vemos, la "forma femenina" todavía no ha nacido, pero va a nacer, puesto que la "materia femenina" está allí íntegra. Una ola a la que se "aprieta'-* con amor tan cálido contra el pecho no está lejos de ser un seno palpitante.

No siempre somos sensibles a la vida de tales imágenes, no siempre las recibimos *de modo directo,* en su aspecto claramente material, precisamente porque la imaginación material no ha recibido la atención que merece de los psicólogos. Toda nuestra educación literaria se limita a cultivar la imaginación formal, la imaginación clara. Por otra parte, como los sueños, por lo general, son estudiados únicamente en el desarrollo de sus formas, no se cae en la cuenta de que son sobre todo *una vida mimada de la ma-*

*teña,* una vida muy enraizada en los elementos materiales. Sobre todo, la sucesión de las formas no nos ofrece nada de lo necesario para medir la *dinámica* de la transformación. Podemos a lo sumo describir esta transformación desde el exterior, como una pura cinética. Desde el interior, esta cinética no puede apreciar las fuerzas, los impulsos, las aspiraciones. La dinámica del sueño no puede ser entendida si se la separa de la dinámica de los elementos materiales que el sueño trabaja. Tomamos desde una mala perspectiva la movilidad de las formas del sueño cuando olvidamos su dinamismo interno. En el fondo, las formas son móviles porque el inconsciente se desinteresa de ellas. Lo que *ata* al inconsciente, lo que le impone una ley dinámica, en el reino de las imágenes, es la vida en la profundidad de un elemento material. El sueño de Novalis es un sueño formado en la meditación de un agua que envuelve y penetra al soñador con un agua que proporciona un cálido bienestar masivo, un bienestar a la vez en volumen y en densidad. Es un encantamiento no por las imágenes sino por las sustancias. Por eso puede usarse el sueño de Novalis como un maravilloso narcótico. Es casi una sustancia psíquica que calma cualquier problema agitado. Si se medita bien la página de Novalis que hemos transcrito podrá reconocerse que da una nueva luz para comprender un punto importante de la psicología del sueño.

## vi

En el sueño de Novalis hay también un carácter que apenas está indicado, pero ese carácter es activo y es necesario que le demos todo su sentido para



lograr una psicología completa del *sueño hidrante.* El sueño de Novalis pertenece en efecto a la numerosa categoría de los *sueños acunados.* Cuando entra en el agua maravillosa, la primera impresión del soñador es la de "reposar entre nubes, en la púrpura del atardecer". Un poco más tarde, creerá estar "tendido en un blando césped". ¿Cuál es, pues, la verdadera materia que lleva al soñador? No es ni la nube ni el blando césped, es el agua. Nube y césped son expresiones; el agua es la impresión. En el sueño de Novalis, está en el centro de la experiencia; continúa acunando al soñador cuando reposa en la orilla. Este es un ejemplo de la acción permamente de un elemento material onírico.

De los cuatro elementos, sólo el agua puede acunar. Es el *elemento acuñador.* Es un rasgo más de su carácter femenino: acuna como una madre. El inconsciente no formula su principio de Arquímedes, pero lo vive. En sus sueños, el bañista que no busca nada, que no se despierta gritando Eureka como un psicoanalista asombrado ante sus menores descubrimientos, el bañista, que encuentra por la noche "su medio", ama y conoce la ligereza conquistada en las aguas; goza directamente con ella como con un conocimiento soñador, un conocimiento que, como veremos en seguida, abre un infinito.

La barca ociosa ofrece las mismas delicias, suscita las mismas ensoñaciones. Ofrece, dice Lamartine[9] sin vacilaciones, "una de las más misteriosas voluptuosidades de la naturaleza". Innumerables referencias literarias nos probarían fácilmente que la barca encantadora, que la barca romántica es, desde algu-

[9] Lamartine, *Confidences,* p. 51.

nos puntos de vista, una cuna recuperada. Largas horas despreocupadas y tranquilas, largas horas en las que, acostados en el fondo de la barca solitaria, contemplamos el cielo, ¿qué recuerdo nos traen? Todas las imágenes están ausentes, el cielo vacío, pero el movimiento está allí, vivo, sin choques, ritmado; es el movimiento casi inmóvil, muy silencioso. El agua nos lleva, nos acuna, nos adormece. El agua nos devuelve a nuestra madre.

*La imaginación material,* por lo demás, pone su marca específica sobre un tema tan general, tan poco formalmente circunstanciado como el sueño acunado. Ser acunado sobre las aguas es, para un soñador, la ocasión de una ensoñación específica, que se profundiza volviéndose monótona. Michelet lo señala indirectamente: "Más lugar y más tiempo; ningún punto señalado en el que la atención puede detenerse; y ya no hay atención. Profunda es la ensoñación y cada vez más profunda... un océano de sueños sobre el blando océano de las aguas."[10] Michelet quiere pintar mediante esta imagen el influjo de un hábito que distiende la atención. Podemos dar vuelta a la perspectiva metafórica ya que en verdad la vida acunada sobre el agua distiende la atención. Es comprensible entonces que la ensoñación en la barca no es igual que la ensoñación en una mecedora. Esta ensoñación en la barca determina un hábito soñador especial, una ensoñación que es realmente un hábito. Por ejemplo, si se suprimiera el hábito de soñar sobre las aguas se perdería un importante componente de la poesía de Lamartine. Esta ensoñación tiene a veces una intimidad de una extraña hondura. Balzac no

[10] **Michelet, *Le Pritre,* p. 222,**



vacila al decir: "El voluptuoso balanceo de una barca imita vagamente los pensamientos que flotan en un alma."[11] ¡Hermosa imagen del pensamiento distendido y feliz!

De igual modo que todos los sueños y todas las ensoñaciones que se refieren a un elemento material, a una fuerza natural, las ensoñaciones y los sueños *acunados* proliferan. Después de ellos, otros sueños continuarán esta impresión de prodigiosa dulzura, dando a la felicidad el gusto del infinito. Cerca del agua, sobre el agua se aprende a navegar sobre las nubes, a nadar en el cielo. El propio Balzac escribe, en la misma página: "El río fue como un sendero sobre el cual volamos." El agua nos invita al viaje imaginario. Lamartine expresa así esta continuidad material del agua y del cielo, cuando "los ojos errantes sobre la inmensidad luminosa de las aguas que se confundía con la luminosidad inmensa del cielo", no sabe ya dónde comienza el cielo y dónde termina el lago: "Me parecía estar yo mismo nadando en el puro éter y hundiéndome en el universal océano. Pero la alegría interior en la que nadaba era mil veces más infinita, más luminosa y más inconmensurable que la atmósfera con la cual me confundía así."[12]

No hay que olvidar nada para lograr dar la medida psicológica de semejantes textos. El hombre es *transportado* porque es *portado.* Se lanza hacia el cielo porque está verdaderamente *aligerado* por su bienaventurada ensoñación. Cuando se ha recibido

[11] Balzac, *Le lys dans ¡a vallée,* ed. Calmann-Lévy, p. 221.

[12] Lamartine, *Raphael,* xv.

el beneficio de una imagen material fuertemente dinamizada, cuando se imagina mediante la sustancia y la vida del ser, todas las imágenes se animan. Novalis pasa así del *sueño acunado* al *sueño conducido*. Para Novalis la Noche misma es una materia que nos conduce,' un océano que acuna nuestra vida: "La Noche te lleva maternalmente."[13]

i» Novalis, *Les Hymnes á la nuit,* trad. Ed. Stock, p. 81.

## VI. PUREZA Y PURIFICACIÓN. LA MORAL DEL AGUA

*Tout ce que le coeur désire peut toujours se réduire á la figure de l'eau.* *

PAUL CLAUDEL, *Positions et Propositions,* II, p. 235.

NO TENEMOS, como es natural, la intención de tratar en toda su vastedad el problema de la pureza y de la purificación, ya que se trata de un problema que hoy tiene que ver con la filosofía de los valores religiosos. La pureza es una de las categorías fundamentales de la valorización. Incluso hasta podrían simbolizarse todos los valores por la pureza. Encontraremos un resumen muy condensado de ese gran problema en el libro de Roger Caillois, *L'homme et le sacre.* Nuestra finalidad aquí es más restringida. Dejando de lado todo lo que se refiere a la pureza ritual, sin extendernos sobre los ritos formales de la pureza, queremos señalar sobre todo que *la imaginación material* encuentra en el agua la materia pura por excelencia, la materia naturalmente pura. El agua se ofrece, pues, como un símbolo natural de la pureza; da sentidos precisos a una psicología prolija de la purificación. Es esta psicología ligada a modelos materiales la que queremos esbozar.

* "Todo lo que el corazón desea puede reducirse siempre a la figura del agua." [T.]

Sin duda, los temas sociales, como lo han señalado insistentemente los sociólogos, están en el origen de las grandes categorías de la valorización —dicho de otro modo, la verdadera valorización es de esencia social; está hecha de valores que pretenden cambiarse, que tienen una señal conocida y referida a todos los miembros del grupo—. Pero creemos que hay que considerar también una valorización de las ensoñaciones inconfesas, de las ensoñaciones del soñador que huye de la sociedad, que pretende tomar el mundo como único compañero. Es cierto que esta sociedad no es completa. El soñador aislado guarda en especial algunos valores oníricos relacionados con el lenguaje; conserva la poesía propia del lenguaje de su raza. Las palabras que aplica a las cosas las poetiza, las valoriza espiritualmente en un sentido que no puede escapar completamente a las tradiciones. El poeta más innovador, al explotar la ensoñación más liberada de los hábitos sociales, transporta a sus poemas gérmenes que vienen del fondo social de la lengua. Pero las formas y las palabras no son toda la poesía. Ciertos temas materiales son necesarios para encadenarlas. Nuestra tarea en este libro es precisamente probar que algunas materias nos trasladan su potencia onírica, una especie de solidez poética que da unidad a los verdaderos poemas. Si las cosas ponen en orden nuestras ideas, las materias elementales ponen en orden nuestros sueños. No podemos poner el *ideal de pureza* en cualquier parte, cualquier materia. Por poderosos que sean los ritos de purificación, es normal que se dirijan a una materia que pueda simbolizarlos. El agua clara es constante tentación para el fácil simbolismo de la pureza. Cada hombre encuentra sin guía, sin convención social, esta imagen natural. Una física de la imaginación debe rendir cuentas de este descubrimiento natural y directo. Debe examinar con atención este *valor* atribuido a una experiencia material, que se revela así como más importante que una experiencia corriente.



En el problema preciso y restringido que tratamos en esta obra existe para nosotros un deber de método que nos obliga a dejar de lado los rasgos sociológicos de la idea de pureza. Seremos, pues, muy prudentes, aun aquí, o aquí sobre todo, en la utilización de los datos de la mitología. No nos serviremos de esos datos a menos que los sintamos muy actuantes en la obra de los poetas o en la ensoñación solitaria. De igual modo, referiremos todo a la psicología actual. En tanto que formas y conceptos se esclerosan muy rápido, la imaginación material sigue siendo una fuerza actualmente actuante. Sólo ella puede reanimar sin cesar las imágenes tradicionales; ella es la que vuelve constantemente a la vida ciertas viejas formas mitológicas. Vivifica las formas transformándolas. Una forma no puede transmutarse por sí misma. Es contrario a su ser que una forma se cambie. Y si nos encontramos con una transformación podemos estar seguros de que una imaginación material está obrando bajo el juego de las formas. La cultura nos trasmite formas, muy a menudo palabras. Si supiéramos encontrar, a pesar de la cultura, un poco de ensoñación natural, algo de la ensoñación ante la naturaleza, comprenderíamos que el simbolismo es un poder material. Nuestra ensoñación personal reformaría naturalmente los símbolos atávicos, porque los símbolos atávicos son símbolos naturales. Una vez más hay que compvender que el sueño es una fuerza de la naturaleza. Como tendremos oca-

sióh de volverlo a decir, no es posible conocer la pureza sin soñarla. No podemos soñarla sin ver en ella la marca, la prueba, la sustancia en la naturaleza.

II

Si empleamos con mucho cuidado los documentos mitológicos, deberemos rechazar toda referencia a los conocimientos racionales. No podemos hacer psicología de la imaginación fundándonos sobre los principios de la razón como sobre una necesidad primordial. Esta verdad psicológica, a menudo oculta, va a aparecérsenos con toda evidencia en el problema que trataremos en este capítulo.

Para un espíritu moderno, la diferencia entre un agua pura y un agua impura está enteramente racionalizada. Los químicos y los higienistas han pasado por esto: un letrero sobre una llave designa un agua potable. Y todo está dicho, los escrúpulos desaparecen. Un espíritu racionalista —con débiles conocimientos psicológicos, como la cultura clásica fabrica en abundancia—, al meditar sobre un texto antiguo, transporta, como una luz recurrente, su conocimiento preciso sobre los datos del texto. Sin duda se da cuenta de que los conocimientos sobre la pureza de las aguas eran antaño defectuosos. Pero cree que esos conocimientos corresponden con todo a experiencias bien específicas y claras. En esas condiciones, con frecuencia las lecturas de textos antiguos son *lecciones demasiado inteligentes.* El lector moderno *a* menudo obsequia a los antiguos con "conocimientos naturales". Olvida que los conocimientos que creemos "inmediatos" están implicados en un sistema que puede ser muy artificial; también olvida



que los "conocimientos naturales" están implicados en ensoñaciones "naturales". Son esas ensoñaciones lo que un psicólogo de la imaginación debe encontrar. Cuando se interpreta un texto de una civilización desaparecida, lo que habría que reconstruir serían esas *ensoñaciones.* No sólo habría que pesar los hechos, también habría que determinar el peso de los sueños. Ya que en el orden literario todo es soñado antes de ser visto, aun la más simple de las descripciones.

Leamos, por ejemplo, este antiguo texto escrito ochocientos años antes de nuestra era por Hesíodo: "No orinéis jamás en la desembocadura de los ríos que corren hacia el mar, ni en su fuente: cuidaos bien de ello."[1] Hesíodo agrega: "No satisfagáis tampoco otras necesidades: no es menos funesto." Para explicar esas prescripciones, los psicólogos que postulan el carácter inmediato de las miras utilitarias encontrarán en seguida sus razones: imaginarán un Hesíodo preocupado por las enseñanzas de la higiene elemental. ¡Como si hubiese, para el hombre, una *higiene natural!* ¿Existe acaso una higiene absoluta? ¡Hay tantas maneras de estar sano!

En realidad, sólo las explicaciones psicoanalíticas pueden ver claro en las prohibiciones enunciadas por Hesíodo. No hay que ir lejos en busca de la prueba. El texto que acabamos de citar está en la misma página que esta otra prohibición: "No orinéis de pie vueltos hacia el sol." Esta prescripción no tiene evidentemente ninguna significación utilitaria. La práctica que prohibe no hace peligrar la pureza de la luz.

Por lo tanto, la explicación que vale para un párrafo vale para el otro. La protesta viril contra

[1] Hesíodo, *Los trabajos* y ***los días,*** **tracl. Waltr, p. 127.**

el sol, contra el símbolo del padre, es muy conocida por los psicoanalistas. La prohibición que pone al sol al abrigo del ultraje también protege al río. La misma regla de moral primitiva defiende aquí la majestad paternal del sol y la maternidad de las aguas.

Esta interdicción se ha vuelto necesaria —lo es actualmente— en virtud de un impulso inconsciente permanente. En efecto, el agua pura y clara es, para el inconsciente, un llamado a las poluciones. ¿Cuántas fuentes en nuestros campos no están contaminadas? No siempre se trata de una maldad definida que goza por adelantado con el contratiempo de los paseantes. El "crimen" apunta más arriba que a la falta contra los hombres. Tiene en alguno de sus caracteres el tono del sacrilegio. Es un ultraje a la naturaleza-madre.

De igual manera, en las leyendas, son numerosos los castigos infligidos a los transeúntes groseros por las potencias de la naturaleza personificada. Veamos, por ejemplo, una leyenda de la Baja Normand/a

" iA5s^s5^^'

*L,us hadas* pw *J>~^>.,*



una sonrisa, por su pintoresquismo, y ya no pueden defender nuestras fuentes. Observemos, por lo demás, que las prescripciones de la higiene pública que se desarrollan en una atmósfera de racionalidad no pueden suplir los cuentos. Para luchar contra un impulso inconsciente, haría falta un cuento *activo,* una *fábula* que tabularía sobre el eje, incluso impulsos oníricos.

Esos impulsos oníricos nos trabajan, tanto para el bien como para el mal; simpatizamos oscuramente con el drama de la pureza y la impureza del agua. ¿Quién no experimenta, por ejemplo, una especial repugnancia, irracional, inconsciente, directa, por la orilla sucia?, ¿por el río ensuciado por la basura y las fábricas? Esta gran belleza natural opacada por los hombres despierta rencor. Huysmans ha jugado con esta repugnancia y este rencor para realzar el tono de ciertos periodos imprecatorios, para volver demoniacas algunas de sus escenas. Por ejemplo, ha mostrado ía actitud tasesperafai daV'Bveyve moderno, de

*ZWU&m/rt&tfo ¿>or Ja Ciudad:*

Bf



el sol, contra el símbolo del padre, es muy conocida por los psicoanalistas. La prohibición que pone al sol al abrigo del ultraje también protege al río. La misma regla de moral primitiva defiende aquí la majestad paternal del sol y la maternidad de las aguas.

Esta interdicción se ha vuelto necesaria —lo es actualmente— en virtud de un impulso inconsciente permanente. En efecto, el agua pura y clara es, para el inconsciente, un llamado a las poluciones. ¿Cuántas fuentes en nuestros campos no están contaminadas? No siempre se trata de una maldad definida que goza por adelantado con el contratiempo de los paseantes. El "crimen" apunta más arriba que a la falta contra los hombres. Tiene en alguno de sus caracteres el tono del sacrilegio. Es un ultraje a la naturaleza-madre.

De igual manera, en las leyendas, son numerosos los castigos infligidos a los transeúntes groseros por las potencias de la naturaleza personificada. Veamos, por ejemplo, una leyenda de la Baja Normandía trasmitida por Sébillot:

> Las hadas que acaban de sorprender a un palurdo que ha contaminado su fuente están de conciliábulo: "—¿Qué le deseas, hermana mía, al que ha enturbiado nuestra agua? —Que se vuelva tartamudo y no pueda articular una palabra. —¿Y tú, hermana mía? —Que ande siempre con la boca abierta, tragando moscas a su paso. —¿Y tú, hermana mía? —Que no pueda dar un paso, con tu perdón, sin tirar una salva."[2]

Tales relatos han perdido su acción sobre el subconsciente, su *fuerza onírica.* Sólo se transmiten con

[2] Sébillot, *Le Follklore de France,* t. n, p. 20I.



una sonrisa, por su pintoresquismo, y ya no pueden defender nuestras fuentes. Observemos, por lo demás, que las prescripciones de la higiene pública que se desarrollan en una atmósfera de racionalidad no pueden suplir los cuentos. Para luchar contra un impulso inconsciente, haría falta un cuento *activo,* una *fábula* que tabularía sobre el eje, incluso impulsos oníricos.

Esos impulsos oníricos nos trabajan, tanto para el bien como para el mal; simpatizamos oscuramente con el drama de la pureza y la impureza del agua. ¿Quién no experimenta, por ejemplo, una especial repugnancia, irracional, inconsciente, directa, por la orilla sucia?, ¿por el río ensuciado por la basura y las fábricas? Esta gran belleza natural opacada por los hombres despierta rencor. Huysmans ha jugado con esta repugnancia y este rencor para realzar el tono de ciertos periodos imprecatorios, para volver demoniacas algunas de sus escenas. Por ejemplo, ha mostrado la actitud desesperada del Biévre moderno, de un Biévre contaminado por la Ciudad:

> Este río en harapos... este extraño río, este exutorio de todas las mugres, esta sentina color pizarra y plomo fundido, borbotando aquí y allá de remolinos verdosos, estrellada de escupitajos turbios, que gorgotea sobre la compuerta y se pierde, sollozando, en los agujeros de un muro. En algunos lados, el agua parece tullida y roída por la lepra; se estanca, remueve luego su hollín fluido y retoma su marcha enlenfecida por el cieno... El Biévre no es más *que* un estiércol que se *mueve.*[3] ^

\ [s] 1. K. Huysmans, *Cro<?«á par/s/im: J V^// JTau. Un Dilemme,Y* ar'is, Y3RSb,-£.%•}.

Muchas otras páginas podrían demostrar por el absurdo el *valor inconsciente* vinculado a un agua pura. Podemos medir por los peligros que corre un agua pura, un agua cristalina, el fervor con el cual acogemos en su frescura y juventud el arroyo, la fuente, el río, toda esta reserva de limpidez natural. Sentimos que las metáforas de la limpidez y la frescura tienen su vida asegurada desde que se aferran a realidades tan directamente valorizadas.

ni

Claro está que la experiencia natural y concreta de la pureza contiene además factores más sensuales, más próximos al sueño material que los datos de la vista, de la simple contemplación, sobre los cuales trabaja la retórica de Huysmans. Para comprender bien el precio del agua pura es necesario haberse rebelado con toda la sed engañada, después de una caminata veraniega, contra el viñador que ha enriado su mimbre en la fuente familiar, contra todos los profanadores —esos Atilas de las fuentes— que encuentran una sádica alegría en remover el limo del arroyo, después de haber bebido. Mejor que nadie, el hombre de campo sabe el precio del agua pura porque sabe que se trata de una pureza en peligro, porque también sabe beber el agua clara y fresca en el momento oportuno, en los raros instantes en que lo insípido tiene un sabor, en que el ser íntegro desea el agua pura.

Por oposición a este placer simple pero total, podremos hacer el estudio psicológico de las metáforas asombrosamente diversas y múltiples del agua amarga y salada, del agua mala. Esas metáforas se unifican en una repugnancia que velan mil matices. Una simple referencia al pensamiento precientífico nos llevará a entender la *complejidad esencial* de una impureza mal racionalizada. Observemos, no obstante, que no ocurre lo mismo en el plano de la ciencia actual: hoy un análisis químico designa a un agua mala, a un agua no potable con un calificativo preciso. Si el análisis revela un defecto, podrá decir que se trata de un agua selenitosa o calcárea o bacilar. Si los defectos se acumulan, los epítetos se presentan simplemente *yuxtapuestos;* permanecen aislados; los encontramos en experiencias separadas. Por el contrario, el espíritu precientífico —como el inconsciente— *aglomera* los adjetivos. Así, el autor de un libro del siglo xvm, después del examen de un agua mala, *proyecta* su juicio —su desagrado— sobre seis epítetos: el agua es llamada, a la vez "amarga, nitrosa, salada, sulfurosa, bituminosa, nauseabunda". ¿Qué son esos adjetivos sino injurias? Corresponden más bien a un análisis psicológico de la repugnancia que al análisis objetivo de una materia. Representan la suma de las muecas de un bebedor. No representan —como los historiadores de la ciencia lo creen con demasiada facilidad— una suma de conocimientos empíricos. No se comprenderá bien el sentido de la búsqueda precientífica hasta que no se haya hecho el estudio psicológico del investigador.

Como vemos, la impureza es siempre múltiple en relación con el inconsciente, siempre copiosa; tiene una nocividad polivalente. Según eso, se comprenderá que el agua impura pueda ser acusada de todas las fechorías. Si para el espíritu consciente es aceptada como un simple símbolo del mal, como un símbolo

externo, para el inconsciente es el objeto de una simbolización activa, completamente interna y sustancial. Para el inconsciente, el agua impura es un receptáculo del mal, un receptáculo abierto a todos los males; es una sustancia del mal.

Con lo cual podremos cargar al agua mala con una suma indefinida de maleficios. Podremos *maleficiarla;* es decir, por ella podremos poner el mal bajo una forma activa. Se obedece con ello a las necesidades de la imaginación material que necesita de una sustancia para comprender una acción. En el agua así maleficiada, basta un signo: lo que es malo en un aspecto o en un carácter, se vuelve malo en su conjunto. El mal pasa de la cualidad a la sustancia.

Se explica así que la menor impureza desvalorice del todo a un agua pura. Es la ocasión de un maleficio y recibe naturalmente un pensamiento malhechor. Como vemos, el axioma moral de la pureza absoluta, destruido para siempre por un pensamiento malsano, está perfectamente simbolizado por un agua que ha perdido un poco de su limpieza y de su frescura.

Examinando con ojo atento, con ojo hipnotizado las impurezas del agua, interrogándola como se interroga una conciencia, se puede esperar leer el destino de un hombre. Algunos procedimientos de la hidromancia se refieren a esas nubes que flotan en un agua a la que se arroja una clara de huevo * o sustancias líquidas que dejan huellas arborescentes, muy curiosas, por lo demás.

Hay soñadores de agua turbia. Se maravillan con el agua negra del foso, con el agua trabajada por las burbujas, con el agua que muestra sus venas en su sustancia, que levanta como por sí misma un remolino de fango. Parecería entonces que es el agua la que sueña y la que se cubre de una vegetación de pesadilla. Esta vegetación onírica está ya inducida por la ensoñación que contempla las plantas del agua. La flora acuática es, para algunas almas, un verdadero exotismo, una tentación de soñar en un más allá, lejos de las flores del soi y de la vida límpida. Son numerosos los sueños impuros que florecen en el agua, que se extienden pesadamente en el agua como la gruesa mano palmeada del nenúfar. Numerosos son los sueños impuros en los que el hombre adormecidos siente que circulan en él y a su alrededor corrientes negras y fangosas, Estigia de ondas pesadas, cargadas de mal. Y nuestro corazón es removido por esta dinámica del negro, nuestro ojo adormecido sigue indefinidamente, negro sobre negro, este devenir de la negrura.

[4] *Cfr.* Collin de Plancy, *Diclicmnaire Infernal,* art. "Oomancie".



Es necesario, por lo demás, que el maniqueísmo del agua pura y del agua impura sea un maniqueísmo equilibrado. La balanza moral se inclina sin duda del lado de la pureza, del lado del bien. El agua se inclina al bien. Sébillot, que ha recogido un enorme folklore de las aguas, se manifiesta sorprendido del pequeño número de fuentes malditas. "El diablo rara vez está en relación con las fuentes y muy pocas llevan su nombre, mientras que muchas son designadas bajo el de un santo y muchas reciben el de una hada."[5]

[5] **Sébillot,** *loe. cit.,* **t.** ii, **p. 186.** > '..

- -*h*

## IV

Tampoco debemos apresurarnos a atribuir una base racional a los incontables temas de purificación por el agua. Purificarse no es llana y simplemente limpiarse. Y nada nos autoriza a hablar de la necesidad de limpieza como de una necesidad primitiva, reconocida por el hombre en su sabiduría innata. Aun sociólogos muy sagaces han caído en esta trampa. Así Edward Tylor, habiéndonos recordado que los zulúes hacen muchas abluciones para purificarse después de asistir a un funeral, añade: "Debe observarse que esas prácticas han acabado por adquirir un significado un poco diferente del que implica la simple limpieza."[6] Pero, para poder afirmar que esas prácticas "han acabado por adquirir un significado" diferente del original, habría que poder aportar documentos acerca de ese sentido original. Ahora bien, a menudo, nada nos permite captar en la arqueología de las costumbres ese sentido original que pusiera en juego una práctica útil, razonable, sana. Precisamente, el propio Tylor nos da la prueba de una purificación por el agua que no tiene nada que ver con un afán de limpieza: "Los cafres, que se lavan para purificarse de una mancha de convención, nunca se lavan en la vida ordinaria." Así pues, podríamos plantear esta paradoja: *El cafre sólo se lava el cuerpo cuando tiene sucia el alma.* Con excesiva facilidad se cree que los pueblos muy minuciosos en la purificación por el agua están interesados en una limpieza higiénica. También es de Tylor esta observación:

[8] Edward B. Taylor, *La Civilisation primitive,* trad., t. n, pp. 556-557.



> El persa fiel lleva tan lejos el principio [de la purificación] que, para librarse de toda clase de manchas por medio de las abluciones, llega a lavarse los ojos cuando los ha manchado la vista de un infiel; siempre lleva consigo un cántaro lleno de agua con un cuello largo para poder hacer sus abluciones; mientras tanto, el país está despoblándose porque no se observan las leyes más sencillas de la higiene, y es frecuente ver al fiel en el borde de una fuentecilla, donde se ha sumergido antes que él un sinnúmero de gente, obligado a quitar con la mano la espuma que recubre el agua, antes de sumergirse para asegurarse la pureza recomendada por la ley *[loe. cit.,* p. 562].

Esta vez el agua pura está tan valorizada que parecería que nada puede pervertirla. Es una sustancia del bieh.

También Rohde no logra resistirse contra ciertas racionalizaciones. Recordando el principio que recomienda tomar para las purificaciones agua de fuentes surgentes o de ríos, agrega: "la fuerza de arrastrar o de llevarse el mal parece persistir en el agua tomada de estas corrientes. En caso de contaminación especialmente grave es necesario purificarse en varias fuentes vivas".[7] "Hacen falta hasta cuarenta fuentes para purificarse de un asesinato" (Suidas). Rohde no señala lo suficiente que el agua corriente, que el agua surgente es, en principio, un *agua viva.* Esta vida, que permanece ligada a su sustancia, es la que determina la purificación. El valor racional —el hecho de que la corriente arrastra las inmundicias— sería superado demasiado fácilmente para que se le

*t* Rohde, *Psyché,* trad., Apéndice 4, p. 605.

conceda la menor estima. Es el resultado de una racionalización. En los hechos, toda pureza es sustancial. Toda purificación debe ser pensada como la acción de una sustancia. La psicología de la purificación depende de la imaginación material y no de una experiencia externa.

Al agua pura se le pide, pues, primitivamente, una pureza a la vez activa y sustancial. Mediante la purificación se participa en una fuerza fecunda, renovadora, polivalente. La mejor prueba de este íntimo poder es que se mantiene en cada gota de líquido. Son innumerables los textos en los que la purificación aparece como una simple aspersión. Fossey, en su libro sobre la *Magia asiría* (pp. 70-73), insiste sobre el hecho de que, en la purificación por el agua, "nunca se trata de inmersión; sino en general de aspersiones, ya sean simples, ya sean repetidas siete veces o dos veces siete veces".[8] En la *Eneida* (vi). "Corineo lleva tres veces alrededor de sus compañeros un ramo de olivo impregnado de un agua pura, echa sobre ellos un rocío ligero, los purifica."

Por muchos aspectos parecería que el *lavado* es la metáfora, el pasado en claro, y que la aspersión es la operación real, es decir, la operación que proporciona la realidad de la operación. La aspersión es soñada, pues, como la operación primera, que implica el máximo de realidad psicológica. En el salmo 50(51), la idea de aspersión parece preceder como una realidad a la metáfora del lavado: "Rocíame con hisopo y seré purificado." El hisopo de los hebreos era la flor más pequeña que conocían; era

[8] Citado por Saintyves, *Folklore des eaux,* p. 53.



probablemente, según Bescherelle, un musgo que servía de asperjador. Algunas gotas de agua daban, pues, la pureza. El profeta canta aun: "lávame, y quedaré más blanco que la nieve". Como el agua tiene un poder íntimo puede purificar al ser íntimo, puede devolverle al alma pecadora la blancura de la nieve. Queda lavado moralmente el que es asperjado físicamente.

No hay en esto nada de excepcional sino, más bien, un ejemplo de una ley básica de la *imaginación material;* para la imaginación material la sustancia valorizada puede actuar, aun en ínfima cantidad, sobre una gran masa de otras sustancias. Es la ley misma de la ensoñación de poder: tener en volumen pequeño, en el hueco de la mano, el medio de una dominación universal. Es, bajo la forma concreta, un ideal semejante al del conocimiento de la palabra clave, de la pequeña palabra que permite descubrir el más oculto de los secretos.

Sobre el tema dialéctico de la pureza y de la impureza del agua podemos ver esta ley básica de la imaginación material actuar en los dos sentidos, lo que nos asegura el carácter eminentemente *activo* de la sustancia: una gota de agua pura basta para purificar un océano; una gota de agua impura basta para ensuciar un universo. Todo depende del sentido moral de la acción elegida por la imaginación material; si sueña el mal, sabrá propagar la impureza, sabrá hacer que estalle el germen diabólico; si sueña el bien, tendrá confianza en una gota de la sustancia pura, sabrá hacer que de ella irradie la pureza bienhechora. La acción de la sustancia es soñada como un devenir sustancial querido en la intimidad de la sustancia. Es, en el fondo, el devenir de una persona.

Esta acción puede cambiar todas las circunstancias, superar todos los obstáculos, romper todas las barreras. El agua mala es insinuante, el agua pura es sutil. En ambos sentidos, el agua se ha vuelto una voluntad. Todas las cualidades usuales, todos los valores superficiales pasan al rango de propiedades subalternas, porque lo interior gobierna. La acción sustancial irradia desde un punto central, desde una voluntad condensada.

Meditando esta acción de lo puro y de lo impuro registraremos una transformación de la imaginación material en imaginación dinámica. El agua pura y el agua impura no son pensadas tan sólo como sustancias, son pensadas como fuerzas. Por ejemplo, la materia pura "irradia" en el sentido físico del término, irradia pureza; a la inversa, también es susceptible de *absorberla.* Puede, entonces, servir para *conglomerar la pureza.*

Tomemos un ejemplo de las *Pláticas del conde de Gabalis* por el abate Villars. Sin duda esas pláticas tienen un tono de broma, pero las hay que tienen un tono serio; precisamente aquellas en las que la imaginación material se transforma en una imaginación dinámica. Entre algunas fantasías muy pobres y sin valor onírico se ve aparecer un razonamiento que valoriza la pureza de modo curioso.

¿Cómo evoca el conde de Gabalis a los espíritus que vagabundean por el universo? No por medio de fórmulas cabalísticas, sino por medio de operaciones químicas bien definidas. Basta, piensa él, con *depurar* el elemento que corresponde a los espíritus. Con ayuda de espejos cóncavos se concentra el fuego de los rayos del sol en un globo de vidrio. Se forma entonces un



polvo solar, el cual, habiéndose purificado por sí mismo de la mezcla de los demás elementos... se vuelve soberanamente adecuado para exaltar el fuego que está en nosotros, volviéndonos, por así decirlo, de naturaleza ígnea. Entonces los habitantes de la esfera del fuego se convierten en nuestros inferiores; y encantados de ver restablecida nuestra mutua armonía y de que nos hayamos acercado a ellos, sienten por nosotros la amistad que sienten por sus semejantes.. .[9]

Mientras el fuego del sol estaba disperso, no podía actuar sobre nuestro fuego vital. Su condensación ha producido primero su materialización, luego ha dado su valor dinámico a la sustancia. Los espíritus elementales son *atraídos* por los elementos. Una pequeña metáfora más y comprendemos que esta *atracción* es una *amistad.* Después de toda esta química, llegamos a la psicología.

De igual modo, para el conde de Gabalis (página 30), el agua se convierte en un "maravilloso imán" para atraer a las ninfas. El agua purificada está ninfeizada. Será, pues, en su sustancia, el lugar de la cita material de las ninfas. Así, "sin ceremonias, sin palabras bárbaras", "sin demonios y sin arte ilícito", dice el abate Villars, tan sólo por la *física de la pureza,* el sabio se vuelve maestro absoluto de los espíritus elementales. Para dominar a los espíritus, basta con convertirse en hábil destilador. Queda restablecido el parentesco entre los espíritus espirituales y los espíritus materiales, desde que se ha sabido "separar los elementos por los elementos".

[0] Le Comte de Gabalis, 34? vol. de los *Voyages imaginares,* Amsterdam, 1788, p. 29. - ;;« H% ¡a-'.-ir,-

El empleo de la palabra *gaz,* derivado flamenco del término *Geist,* determina un pensamiento materialista que culmina su proceso metafórico: un doblete se funde entonces sobre un pleonasmo. En vez de decir que un espíritu espiritual es un espíritu material, o más simplemente que *un espíritu* es *espíritu,* tendremos que decir, para analizar la intuición del conde de Gabalis, que un espíritu *elemental* se ha convertido en un *elemento.* Pasamos del adjetivo al sustantivo, de las cualidades a la sustancia. Al revés, cuando así nos hemos sometido a la imaginación material, la materia soñada en su poder elemental se exaltará hasta convertirse en un espíritu, en una voluntad.

Uno de los caracteres que debemos relacionar con el sueño de purificación sugerido por el agua límpida es el sueño de renovación sugerido por un agua fresca. Nos sumergimos en el agua para renacer renovados. En *Los jardines suspendidos,* Stefan George oye que el agua murmura: "Sumérgete en mí para poder surgir de mí." Entiéndase: para tener la conciencia de surgir. La *fuente de Juvencio* es una metáfora muy compleja que merecería por sí sola un largo estudio. Dejando de lado todo lo que en esta metáfora proviene del psicoanálisis, nos limitaremos a algunas observaciones muy particulares que demostrarán cómo la *frescura,* sensación corporal muy clara, se convierte en una metáfora tan alejada de su punto de partida físico que se puede hablar de paisaje fresco, de una pintura fresca, de una página literaria llena de frescura.



No descubrimos la psicología de esta metáfora —que queda escamoteada— cuando decimos que hay *correspondencia* entre el sentido propio y el sentido figurado. Semejante correspondencia apenas si sería una asociación de ideas. En realidad, es una viva unión de impresiones sensibles. Para el que realmente vive las evoluciones de la imaginación material, no existe un sentido figurado, todos los sentidos figurados guardan cierto peso de sensibilidad, cierta materia sensible; el todo consiste en determinar esta materia sensible persistente.

Todos poseemos en la casa una fuente de ]uvencio en nuestro lavatorio de agua fría, en una mañana enérgica. Y sin esta experiencia trivial quizás no podría cuajar el complejo de la poética Fuente de juvencio. El agua fresca despierta y rejuvenece el rostro, el rostro en el que el nombre se ve envejecer, en donde tanto querría que no se lo viera envejecer. Pero el agua fresca no rejuvenece tanto el rostro para los demás como para nosotros mismos. Bajo la frente ahora despierta se anima un ojo nuevo. El agua fresca vuelve las llamas al rostro. Ese es el principio de la inversión que va a explicar la verdadera frescura de las contemplaciones del agua. Esa mirada es lo que ha refrescado. Si se participa de veras, por la imaginación material, en la sustancia del agua, se *proyecta* una mirada fresca. La impresión de frescura que da el mundo visible es una expresión de frescura que el hombre despierto proyecta sobre las cosas Es imposible dar cuenta de ella sin utilizar la psicología de la *proyección sensible.* En la primera mañana, el agua sobre el rostro despierta la energía de ver. Pone la vista en lo activo; hace de la mirada una acción, una acción clara, nítida, fácil. Se

siente uno tentado de atribuir una frescura joven a lo que se ve. El oráculo de Kolofon, según nos dice Jámblico,[10] profetizaba por el agua. "Ahora, el agua no comunica para nada la integral inspiración divina; pero nos proporciona la aptitud deseada y purifica en nosotros el hálito luminoso..."

La luz pura por el agua pura, tal parece ser el principio psicológico de la lustración. Cerca del agua, la luz toma una tonalidad nueva, parecería que la luz tiene más claridad cuando encuentra un agua clara. "Metzu —nos dice Théophile Gautier—,[11] pintaba en un pabellón situado en medio de un estanque para conservar la integridad de sus tintes." Fieles a nuestra psicología proyectante, diríamos, más bien, la *integridad de su mirada.* Somos llevados a ver con ojos límpidos un paisaje cuando tenemos reservas de limpieza. La frescura de un paisaje es una manera de verlo. Hace falta, sin duda, que el paisaje ponga lo suyo, hace falta que tenga algo de verde y un poco de agua, pero es la imaginación material la que soporta la tarea más pesada. Esta acción directa de la imaginación es evidente cuando nos aplicamos a la imaginación literaria: la frescura de un estilo es la más difícil de sus cualidades; depende del escritor y no del tema tratado.

La esperanza de curación aparece naturalmente ligada al complejo de la Fuente de Juvencio. La curación por el agua, en su principio imaginario, puede ser considerada desde el doble punto de vista de la imaginación material y de la imaginación dinámica. Para el primer punto de vista, el tema es tan claro que nos basta con enunciarlo: al agua se le atribuyen virtudes antitéticas de los males del enfermo. El hombre proyecta su deseo de curar y sueña con la sustancia compasiva. Nunca nos asombraremos bastante de la gran cantidad de trabajos médicos que el siglo xvm ha consagrado a las aguas minerales y a las aguas térmicas. Nuestro siglo es menos prolijo. Podemos ver fácilmente que esos trabajos precientíficos derivan más de la psicología que de la química. Inscriben una psicología del enfermo y del médico en la sustancia de las aguas.

[10] Citado por Saintyves, *loe. cit,,* p. 131.

[11] Théophile Gautier, *Nouvelles. La Toisón d'Or,* p. 183.



El punto de vista de la imaginación dinámica es más general y más simple. La primera lección dinámica del agua es, en efecto, elemental: el ser va a pedirle a la fuente una primera prueba de curación por un despertar de energía. La razón más prosaica de ese despertar deriva aun de la frescura. El agua nos ayuda, por su sustancia fresca y joven, a sentirnos enérgicos. En el capítulo consagrado al agua violenta veremos que el agua puede multiplicar sus lecciones de energía. Pero, por ahora, debemos tomar conciencia de que la hidroterapia no es únicamente periférica. Tiene un componente central. Despierta los centros nerviosos. Tiene un componente moral. Despierta el hombre a la vida enérgica. La higiene, en ese caso, es un poema.

La pureza y la frescura se alian así para dar un júbilo especial que todos los amantes del agua conocen. La unión de lo sensible y de lo sensual sostiene un valor moral. Por muchos caminos, la contemplación y la experiencia del agua nos conducen a un ideal. No debemos subestimar las lecciones de las materias originales. Han marcado la juventud de nuestro espíritu. Son necesariamente una reserva de juventud. Las encontramos asociadas a nuestros

recuerdos íntimos, Y cuando soñamos, cuando nos perdemos realmente en nuestros sueños, nos sometemos a la vida vegetativa y renovadora de un elemento.

Solamente entonces realizamos los caracteres *sustanciales* del agua de Juvencio, y encontramos en nuestros propios sueños los mitos del nacimiento, el agua en su poder maternal, el agua que hace vivir en la muerte, más allá de la muerte, como lo ha demostrado Jung *(loe. cit.,* p. 283). Esta ensoñación del agua de Juvencio se vuelve entonces una ensoñación tan *natural* que no comprendemos para nada a los escritores que tratan de *racionalizarla.* Recordemos, por ejemplo, el pobre drama de Ernest Renán: *L'eau de Jouvence,* donde vemos la incapacidad del lúcido escritor para revivir las intuiciones alquímicas. Se limita a cubrir de fábulas la idea moderna de la destilación. Arnauld de Villeneuve, bajo el personaje de Próspero, cree necesario liberar a su *eau de vie,* su *aguardiente,* de la acusación de alcoholismo: "Nuestros finos y peligrosos productos deben ser tomados con cautela. ¿Es nuestra falta si ingurgitándolos por el gollete algunos revientan mientras nosotros vivimos?" (Acto iv.) Renán no ha visto que la alquimia está relacionada en primer lugar con la psicología mágica. Está en contacto con el poema y está en contacto con el sueño más que con las experiencias objetivas. El agua de Juvencio es un poder onírico. No puede servir de pretexto a un historiador que juega por un instante —y con qué pesadez— con el anacronismo.



Como decíamos al principio de este capítulo, todas esas observaciones no encaran a fondo el problema de las relaciones entre la purificación y la pureza naturales. Tan sólo el problema de la pureza natural reclamaría largos desarrollos. Bástenos evocar una intuición que pone en duda esta pureza natural. Así, estudiando el *Esprit de liturgie,* de Guardini, Ernest Seilliére escribe:

> Ved, por ejemplo, el agua, tan pérfida, tan peligrosa además, en sus remolinos y sus movimientos giratorios que parecen incantaciones o encantamientos, en su inquietud eterna. Y bien, los ritos litúrgicos de la bendición exorcizan y neutralizan lo que se oculta de maligno en sus profundidades, encadena a sus poderes demoniacos, y despertando en ella poderes más conformes con su naturaleza [buena], disciplina sus inasibles y misteriosos poderes que ponen al servicio del alma, paralizando lo que en ella había de mágico, de atractivo, de malo. El que no ha experimentado eso [insiste nuestro poeta de las ceremonias cristianas] ignora a la naturaleza: pero la liturgia penetra sus secretos y nos manifiesta que en ella duermen *las mismas potencias latentes que en el alma de los hombres.*[12]

Y Ernest Seilliére demuestra que esta concepción de la demonización sustancial del agua supera en profundidad las intuiciones de Klages que no llevan tan lejos la influencia demoniaca. En opinión de

[12] Ernest Seilliére, *De la déesse nature a la déesse vie,* página 367.

Guardini, es realmente el *elemento material* el que simboliza en su sustancia con nuestra propia sustancia. Guardini retoma una intuición de Frederic Schlegel, para el cual el espíritu maligno actúa directamente "sobre los elementos físicos". En estas perspectivas, el alma pecadora es ya un agua mala. El acto litúrgico que purifica el agua inclina la sustancia humana correspondiente a la purificación. Vemos, pues, aparecer el tema de la *purificación consustancial,* la necesidad de extirpar el mal de la naturaleza entera, y tanto el mal en el corazón del hombre como el mal en el corazón de las cosas. La vida moral es también ella, entonces, como la vida de la imaginación, una vida cósmica. El mundo entero desea la renovación. La imaginación material dramatiza el mundo en profundidad. Encuentra en la profundidad de las sustancias todos los símbolos de la vida humana íntima.

Se comprende, pues, que el agua pura, que el agua-sustancia, que el agua en sí pueda tomar, a los ojos de algunas imaginaciones, el lugar de una materia primordial, Entonces aparece como una especie de sustancia de las sustancias para la cual todas las demás sustancias son atributos. Así, Paul Claudel, en su proyecto de una *Église souterraine a Chicago,*[13] está seguro de encontrar en el seno de la Tierra una verdadera agua esencial, un agua sustancialmente religiosa. "Si se cava la tierra, se encuentra el agua. El fondo del estanque sagrado en torno del cual se hacinarían, rango por rango, las almas sedientas, estaría, pues, ocupado por un lago... No es éste el lugar oportuno para insistir sobre el inmenso simbolismo del Agua, que representa principalmente el Cielo..." Ese lago subterráneo soñado por el poeta en sus visiones dará así un *cielo subterráneo...* El agua, en su simbolismo, sabe reunir todo. Claudel dice además: "Todo lo que el corazón desea puede reducirse siempre a la figura del agua." El agua, el mayor de los deseos, es el don divino verdaderamente inagotable.

[13] Paul Claudel, *Positions et propositious, t. i,* p. 235.



Esta agua interior, ese lago subterráneo de donde surge un altar, se convertirá en un "estanque de decantación de aguas contaminadas". Por su simple presencia purificará a la enorme ciudad. Será una especie de *monasterio material* que rogará sin cesar en la intimidad y en la permanencia de su única sustancia. Podríamos encontrar en la Teología muchas otras pruebas de la pureza metafísica de una sustancia. Sólo hemos retenido lo que tiene relación con la metafísica de la imaginación. Originariamente, un gran poeta imagina valores que tienen su lugar natural en la vida profunda.

# VII. LA SUPREMACÍA DEL AGUA DULCE

*Toute eau était douce pour l'Égyptien, mais surtout ceíle qui avait été puisée au fleuve, émanation d'Osiris.* *

GÉRARD DE NERVAL, *Les Filies du feu,* p. 220.

YA QUE en este estudio queremos limitarnos a observaciones esencialmente psicológicas sobre la *imaginación material,* sólo tomaremos de los relatos de la mitología ejemplos susceptibles de ser reanimados ahora en las ensoñaciones naturales y vivas. Sólo ejemplos de una imaginación que inventa sin cesar, alejados lo más posible de las rutinas de la memoria, pueden explicar esta aptitud para ofrecer imágenes materiales, imágenes que sobrepasan las formas y alcanzan la materia misma. No intervendremos en el debate que divide a los mitólogos desde hace un siglo. Como se sabe, esta división de las teorías mitológicas consiste, en su forma esquemática, en preguntarse si hay que estudiar los mitos a la medida del hombre o a la medida de las cosas. Dicho de otro modo, ¿el mito es el recuerdo de la acción en que estalla un héroe o, en cambio, es el recuerdo del cataclismo del mundo?

* "Toda agua era dulce para el egipcio, pero sobre todo la que había sido sacada del río, emanación de Osiris." [T.]





Ahora bien, si consideramos no ya mitos sino fragmentos de mitos, es decir, imágenes materiales más o menos humanizadas, el debate queda en seguida más matizado y sentimos bien que hay que conciliar las doctrinas mitológicas extremas. Si la ensoñación se vincula con la realidad, la humaniza, la engrandece, la magnifica. Todas las propiedades de lo real, desde que son soñadas, se vuelven cualidades heroicas. Así, para la ensoñación del agua, el agua se vuelve la heroína de la dulzura y de la pureza. La materia soñada no permanece objetiva, puede decirse de veras que se evemeriza.

A la inversa, el evemerismo, a pesar de su insuficiencia general, proporciona a las impresiones materiales comunes la continuidad y la relación con una vida humana insigne. El río, a pesar de sus mil rostros, recibe un único destino; su fuente tiene la responsabilidad y el mérito de todo el curso. La imaginación no tiene en cuenta para nada sus afluentes. Pretende que una geografía sea la historia de un rey. El soñador que ve pasar el agua evoca el origen legendario del río, la fuente lejana. Existe un evemerismo potencial en todas las grandes fuerzas de la naturaleza. Pero este evemerismo secundario no debe hacernos olvidar la sensualidad profunda y compleja de la imaginación material. En este capítulo vamos a tratar de demostrar la importancia de la sensualidad en la psicología del agua.

Esa sensualidad primitiva, que proporciona argumentos a una doctrina naturalista de las imágenes activas en los mitos, da una razón para la supremacía imaginaria del agua de las fuentes sobre el agua del océano. Para un sensualismo de este tipo, la necesidad de sentir directamente, la necesidad de tocar

y de gustar sustituyen el placer de ver. Por ejemplo, el materialismo de la bebida puede obliterar el idealismo de la visión. Un componente material aparentemente ínfimo puede deformar una cosmología. Las cosmologías sabias nos hacen olvidar que las cosmologías ingenuas tienen rasgos directamente sensuales. Cuando restituyamos a la imaginación material su lugar justo en las cosmogonías imaginarias, nos daremos cuenta de que *el agua dulce es la verdadera agua mítica.*

H

Existe un hecho que los mitólogos suelen olvidar, y es que el agua de mar es un agua inhumana, que falta al primer *deber* de todo elemento reverenciado, que es el de servir *directamente* a los hombres. Sin duda los dioses del mar animan las más diversas mitologías, pero cabría preguntarse si la mitología del mar puede ser, en todos los casos y bajo todos sus aspectos, una mitología primitiva.

En primer lugar, es evidente que la mitología del mar es una mitología local. Sólo interesa a los habitantes de un litoral. Por lo demás, los historiadores, dejándose seducir demasiado pronto por la lógica, deciden muy a la ligera que los habitantes de la costa han de ser fatalmente marineros. Con toda gratuidad se otorga a todos esos seres, hombres, mujeres y niños, una experiencia real y completa del mar. No se dan cuenta de que el viaje lejano y la aventura marina son, en primer lugar, aventuras de viajes *relatados.* Para el niño que oye al viajero, la primera experiencia del mar pertenece al orden de los *relatos.* El mar produce cuentos antes de producir sueños. La división —psicológicamente tan importante— del cuento y del mito no es fácil de hacer con respecto a la mitología del mar. Sin duda, los cuentos terminan por alcanzar a los sueños; los sueños terminan por nutrirse —escasamente— con cuentos. Pero los cuentos no participan de veras del poder fabulante de los sueños naturales; los cuentos del mar menos que otros, puesto que los relatos de viajeros no son psicológicamente verificados por el oyente. El que vuelve de lejos puede mentir. El héroe de los mares vuelve siempre de lejos; regresa del más allá; nunca habla de la orilla. El mar es fabuloso porque se expresa en primer lugar por los labios del viajero del viaje más lejano. Fábula lo lejano. Ahora bien, el sueño natural fábula lo que se ve, lo que se toca, lo que se come. En los estudios psicológicos se deja de lado erróneamente este *expresionismo* primero que daña al *impresionismo* esencial del sueño y de la imaginación material. El orador dice demasiado para que el auditor sienta mucho. El inconsciente marítimo es según esto un inconsciente *hablado,* un inconsciente que se dispersa en relatos de aventuras, un inconsciente que no duerme. Por lo tanto, en seguida pierde sus fuerzas oníricas. Es menos profundo que este inconsciente que sueña en torno de experiencias comunes y que prosigue en los sueños de la noche las interminables ensoñaciones del día. La mitología del mar alcanza, pues, raramente los orígenes de la fabulación.



Claro está que no vamos a insistir sobre la influencia de la mitología *enseñada,* que constituye un obstáculo al exacto estudio psicológico de los mitos. En la mitología enseñada se empieza por lo general en vez de empezar por lo particular. Se

pretende hacer comprender sin tomarse el trauc de hacer sentir. Cada cantón del universo recibe un dios nominalmente designado. Neptuno toma el mar; Apolo el cielo y la luz. Sólo se trata de un vocabulario. Por lo tanto, un psicólogo del mito tendrá que hacer el esfuerzo de encontrar cosas que estén detrás de los nombres, para vivir, aun antes de los relatos y los cuentos, la ensoñación primitiva, natural, la ensoñación solitaria, la que recoge la experiencia de todos los sentidos y proyecta todos nuestros fantasmas sobre todos los objetos. Una vez más, esta ensoñación deberá anteponer el agua común, el agua cotidiana al infinito de los mares.

ni

La supremacía del agua terrestre sobre el agua marina no ha escapado, como es natural, a los mitólogos modernos. Pero sólo nos referiremos ahora a los trabajos de Charles Ploix. Nos interesan sobre todo porque el *naturalismo* de la mitología de Ploix es primitivamente un naturalismo a gran escala, a la medida de los fenómenos cósmicos más generales. Será un buen ejemplo para probar nuestra teoría de la imaginación material que va en sentido inverso y que pretende hacerle un lugar a lo tangible y a lo sensual, junto a lo visible y a lo lejano.

Para Charles Ploix, el drama mitológico fundamental —tema monótono de todas las variaciones— es, como se sabe, el drama del día y de la noche. Todos los héroes son *solares;* todos los dioses son dioses de la luz. Todos los mitos cuentan la misma historia: el triunfo del día sobre la noche. Y la emoción que anima a los mitos es la emoción primitiva entre todas: el miedo a las tinieblas, la ansiedad que al fin cura la aurora. Los mitos gustan a los hombres porque concluyen bien; los mitos concluyen bien porque concluyen como la noche: con el éxito del día, con el éxito del héroe bueno, del héroe animoso que desgarra y rompe en pedazos los velos, que absuelve la angustia, que devuelve la vida a los hombres perdidos en las tinieblas como en un infierno. En la teoría mítica de Ploix, todos los dioses, aun los que viven bajo tierra, por ser dioses reciben una aureola; llegarán, aunque sólo sea por un día, por una hora, a participar de la alegría divina, de la acción diurna, que es siempre una acción de esplendor.



De acuerdo con esta tesis general, el dios del agua también tendrá que tener su parte de cielo. Puesto que a Zeus le corresponde el cielo azul, claro, sereno, Poseidón tomará el cielo gris, cubierto, nuboso.[1] De ese modo, Poseidón también jugará un papel en el drama celeste permanente. El nubarrón, las nubes, las neblinas serán, pues, *conceptos primitivos* de la psicología neptuniana. Ahora bien, se trata precisamente de objetos contemplados sin cesar por la ensoñación hídrica que presenta el agua *escondida* en el cielo. Los signos precursores de la lluvia despiertan una ensoñación especial, una ensoñación muy vegetal, que vive realmente el deseo de la pradera de una lluvia bienhechora. A ciertas horas, el ser humano es una planta que desea el agua del cielo.

Charles Ploix aporta numerosos argumentos para sostener su tesis del carácter primitivamente celeste de Poseidón. De ese carácter primitivo resulta que

i Charles Ploix, *La Nature et les dieux,* p. 444.

la atribución de las fuerzas oceánicas a Poseidón es tardía; es necesario que, para que Poseidón trabaje como un dios de los mares, algún otro personaje venga a doblar de algún modo al dios de las nubes. "Es absolutamente inverosímil —dice Ploix— que el dios del agua dulce y el dios del agua salada sean un solo y mismo personaje." Incluso, antes de ir del cielo al mar, Poseidón irá del cielo a la tierra. Muy pronto pasará a ser el dios del *agua dulce,* el dios del agua terrestre. En Trecenia "le ofrecen las primicias de los frutos de la tierra". Se le honra bajo el nombre de Poseidón Phytalmios. Es, pues, "el dios de la vegetación". Toda divinidad vegetal es una divinidad del agua dulce, una divinidad emparentada con los dioses de la lluvia y de los nubarrones.

También en las mitologías primitivas Poseidón es el que hace surgir las fuentes. Y Charles Ploix asimila el tridente "a la varita mágica que también permite descubrir las fuentes". A menudo esta "varita" opera con masculina violencia. Para defender a la hija de Dáñaos contra el ataque de un sátiro, Poseidón lanza su tridente que se hunde en la roca: "Al retirarlo, hace surgir tres hilos de agua que se convierten en la fuente de Lerna." Como vemos, la varita del mago tiene una historia muy vieja. Participa también de una psicología muy vieja y muy simple. En el siglo XVIII con frecuencia es llamada la *verga de Jacob;* su magnetismo es masculino. Aún hoy, en que los talentos se mezclan, no se habla para nada de "zahoríes", refiriéndose a mujeres. Recíprocamente, como las fuentes son provocadas por el héroe en una acción tan masculina, no hay que asombrarse de que el agua de las fuentes sea la más femenina de las aguas.



Charles Ploix concluye: "Poseidón es, pues, del agua dulce." Del agua dulce en general, porque las aguas dispersas en las mil fuentes del campo tienen todas "sus fetiches" (p. 450). En su primera generalización, Poseidón es, en consecuencia, un dios que generaliza a los dioses de las fuentes y los ríos. Asociándolo al mar no hacemos sino proseguir esta generalización. Rohde ha demostrado que cuando Poseidón entra a dominar el vasto mar, cuando no está vinculado a un río particular, es ya una especie de concepto divinizado.[2] Por lo demás, un recuerdo de esta mitología primitiva queda vinculado al propio océano. Por Okeanos, dice Ploix, "debemos entender no el mar, sino la gran reserva de agua dulce *(potamos)* situada en las extremidades del mundo" (p. 447).

¿Cómo decir más claro que la intuición soñadora del agua persiste a pesar de las circunstancias adversas? El agua del cielo, la fina lluvia, la fuente amiga y salutífera dan lecciones más directas que todas las aguas de los mares. Lo que ha salado los mares ha sido una perversión. La sal traba una ensoñación, la ensoñación de la dulzura, una de las ensoñaciones más materiales y más naturales que existen. La ensoñación natural guarda siempre un privilegio para el agua dulce, para el agua que refresca y quita la sed.

## IV

Tanto sobre la dulzura como sobre la frescura podemos seguir casi materialmente la constitución de la metáfora que atribuye al agua todas las cualidades

[2] *Cfr.* Rohde, *Psyché,* trad., p. 104.

dulcificantes. El agua, dulce al paladar, llegará a ser, en ciertas intuiciones, materialmente dulce. Un ejemplo tomado de la química de Boerhaave nos muestra el sentido de esta sustancialización de la dulzura.

Para Boerhaave,[8] el agua es *muy* dulce. En efecto,

> es tan dulce que reducida al grado de calor que tiene un hombre sano, y aplicada en seguida sobre las partes de nuestro cuerpo en donde el sentimiento es más delicado (como la córnea del ojo o la membrana de la nariz), no sólo no suscita ningún dolor sino que ni siquiera produce una sensación diferente de la que es producida por nuestros humores... en su estado natural... Aún más, ligeramente aplicada sobre nervios, tensos por alguna inflamación y tan sensibles a la menor cosa, tampoco los afecta. Volcada sobre partes ulceradas o sobre la carne viva... no produce ninguna irritación... Fomentos de agua caliente, aplicados sobre los nervios descubiertos y a medias consumidos por un cáncer ulcerado, calman la vivacidad del dolor, en vez de aumentarlo.

Vemos actuar la metáfora: el agua dulcifica un dolor, por lo tanto es dulce. Boerhaave concluye:

> Comparada con los demás humores de nuestro cuerpo es más dulce que cualquiera de ellos, sin exceptuar siquiera nuestro Aceite, que, aunque muy dulce, no deja de actuar sobre nuestros nervios de un modo extraordinario e incómodo por su sola viscosidad... En fin, tenemos una prueba de su gran dulzura en que cualquier clase de cuerpos acres pierden [en ella] su acritud natural, que los hace tan dañinos para el cuerpo humano.

[3] Boerhaave, *Elemens de chymie,* trad. 1752, t. n, p. 586.



Dulzura y acritud no tienen aquí referencia alguna a las impresiones del sabor; son cualidades sustanciales que pueden entrar en lucha. En esta lucha, la dulzura del agua triunfa. Es una marca de su carácter sustancial.[4]

Podemos ver ahora el camino recorrido desde la sensación primera hasta la metáfora. La impresión de dulzura que pueden recibir una garganta sedienta o una lengua seca es sin duda muy clara; pero esta impresión no tiene nada en común con las impresiones visuales del ablandamiento y de la disolución de las sustancias por el agua. Sin embargo, la imaginación material está trabajando; debe llevar impresiones primitivas a las sustancias. Por lo tanto, debe atribuir al agua las cualidades de la bebida, y en primer lugar las cualidades de la primera bebida. Por lo tanto, es necesario que desde un nuevo punto de vista el agua sea una leche, es necesario entonces que sea dulce como la leche. El agua dulce será siempre en la imaginación de los hombres un agua privilegiada.

* La dulzura del agua impregna la propia alma. Leemos en el *Hermes Trimegisto* (trad. de Louis Ménard, p. 202): "Un exceso de agua vuelve el alma dulce, afable, fácil, sociable y dispuesta a someterse."

# VIII. EL AGUA VIOLENTA

*C'est une tres funeste tendance de notre age de se figurer que nature c'est reverte, c'est paresse, c'est langueur.* *

MICHELET, *La Montagne,* p. 362.

*L'Océan bout de peur.* **

*Du* BARTAS.

Cuando concedemos a la psicología dinámica su justo papel, cuando empezamos a distinguir —como hemos tratado de hacer en nuestras consideraciones sobre la composición del agua y de la tierra— todas las materias según el trabajo humano que provocan o exigen, no tardamos en comprender que la *realidad* no puede quedar verdaderamente constituida a los ojos del hombre hasta que la actividad humana no sea lo bastante ofensiva, inteligentemente ofensiva. Entonces todos los objetos del mundo reciben su justo *coeficiente de adversidad.* Esos matices activistas no nos parecen haber sido expresados de modo suficiente por "la intencionalidad fenomenológica". Los ejemplos de los fenomenologistas no ponen bas-

* "Es una tendencia muy funesta de nuestra época la de figurarse que naturaleza es ensoñación, es pereza, es languidez." [T.]

** "El océano hierve de miedo." [T.]





tante en evidencia los grados de tensión de la intencionalidad; resultan demasiado "formales", demasiado intelectuales. Faltarían entonces principios de evaluación intensiva y material a una doctrina de la objetivación que objetiva las formas pero no las fuerzas. Es necesario a la vez una intención formal, una intención dinámica y una intención material para comprender el objeto en su fuerza, en su resistencia, en su materia, es decir, totalmente. El mundo es tanto el espejo de nuestra era como la reacción de nuestras fuerzas. Si el mundo es mi voluntad, también es mi adversario. Cuanto mayor es la voluntad, mayor es el adversario. Para comprender bien la filosofía de Schopenhauer, hay que conservarle a la voluntad humana su carácter inicial. En la batalla entre el hombre y el mundo, no es el mundo el que empieza. Terminaremos la lección de Schopenhauer, pues, sumando realmente la representación inteligente y la voluntad clara del *Mundo como voluntad y representación* al enunciar la fórmula: *El mundo es mi provocación. Comprendo* al mundo porque lo *sorprendo* con mis fuerzas incisivas, con mis fuerzas dirigidas, en la justa jerarquía de mis ofensas, como realizaciones de alegre cólera, de mi cólera siempre victoriosa, siempre conquistadora. En tanto que fuente de energía, el ser es una cólera *a priori.*

Desde ese punto de vista activista, los cuatro elementos materiales son cuatro tipos diferentes de provocación, cuatro tipos de cóleras. Viceversa, si la psicología se preocupara justamente de los caracteres ofensivos de nuestras acciones, encontraría, en estudios de la imaginación material, una cuádruple raíz de la cólera. Descubriría en ella conductas objetivas ante explosiones aparentemente subjetivas. Con eso

ganaría elementos para simbolizar cóleras disimuladas o violentas, obstinadas y vengativas. ¿Cómo pretender lograr el espíritu de fineza en la investigación psicológica sin una riqueza suficiente del símbolo, sin un bosque de símbolos? ¿Cómo hacer comprender todas las vueltas y revueltas de un sueño de poder nunca satisfecho, nunca cansado, si no ponemos ninguna atención en las ocasiones objetivas tan diversas de su triunfo?

Si la *provocación* es una noción indispensable para comprender el papel activo de nuestro conocimiento del mundo es porque no se hace psicología con la derrota. No conocemos inmediatamente el mundo mediante un conocimiento plácido, pasivo, quieto. Todas las ensoñaciones constructivas —y nada es más constructor en esencia que el sueño de poder— se animan ante la esperanza de una adversidad superada, en la visión de un adversario vencido. Es necesario hacer la historia psicológica de una victoria orgullosa cumplida sobre un elemento adverso para encontrar el sentido vital, nervioso, real de las nociones objetivas. El orgullo es el que da la unidad dinámica al ser, el que crea y alarga la fibra nerviosa. El orgullo es el que da al impulso vital sus trayectos rectilíneos, es decir, su éxito absoluto. El sentimiento de la victoria segura es el que da al reflejo su flecha, la alegría soberana, la alegría viril de perforar la realidad. El reflejo victorioso y vivo supera de modo sistemático su alcance antecedente. Va más lejos. Si sólo fuera tan lejos como una acción antecedente, sería ya maquinal, ya estaría animalizado. Los reflejos de defensa que llevan de veras el signo humano, los reflejos que el hombre prepara, bruñe y tiene listos son actos que defienden atacando.



Están permanentemente dinamizados por un querer-atacar. Son la respuesta a un insulto y no una respuesta a una sensación. No nos equivoquemos: el adversario que insulta no es por fuerza un hombre, las mismas cosas nos cuestionan. Como desquite, en su experiencia audaz, el hombre tiende a maltratar lo real.

Si se quiere adoptar a la fuerza esta definición anagenética del reflejo humano debidamente dinamizado por la provocación, por la necesidad de atacar las cosas, por el trabajo ofensivo, se comprenderá que las victorias sobre los cuatro elementos materiales son todas salubres en particular, tonificantes y renovadoras. Esas victorias determinan cuatro tipos de salud, cuatro tipos de vigor y de coraje susceptibles de proporcionar rasgos quizás más importantes que la teoría de los cuatro temperamentos a una clasificación de las conductas. Por lo tanto, una higiene activa, caracterizada por las materias sobre las cuales se ejerce la acción —¿y cómo no otorgarle el primer rango a la materia sobre la que se ejerce la acción, la materia trabajada?—, tendrá por supuesto una cuádruple raíz en la vida natural. Los cuatro elementos especifican de manera dinámica, más aún que materialmente, cuatro tipos terapéuticos.

n

Para hacer sentir esta diferencia en la conquista de las conductas y de las saludes debidas a los elementos materiales combatidos, vamos a estudiar impresiones de adversidad superada lo más próximas que sea posible, pero dejándoles su marca material pro-

funda. Este será el caso para la dinamogenia del caminador contra el viento, por una parte, y para la dinamogenia del nadador contra la corriente, por la otra.

Dado que nuestra finalidad, en esta obra, es proporcionar una contribución a la psicología de la creación literaria, elijamos luego dos héroes literarios para ilustrar nuestras observaciones: Nietzsche el caminador, Swinburne el nadador.

Nietzsche ha instruido pacientemente su voluntad de poder mediante esas largas caminatas en la montaña, por su vida a pleno viento sobre las cumbres. Sobre las cumbres amó

> La áspera divinidad de la roca salvaje.[1]

Con el pensamiento en el viento, hizo del caminar un combate. Más aún, *la marcha es su combate.* Ella da el enérgico ritmo de Zaratustra. Zaratustra no habla sentado ni habla paseándose, como un peripatético. Ofrece su doctrina caminando enérgicamente, arrojándola a los cuatro vientos del cielo.

¡Qué fácil vigor, también! Contra el viento, el combate es casi siempre sin derrota. Un *héroe del viento* volteado por una ráfaga sería el más ridículo de los generales vencidos. El héroe que *provoca* al viento no acepta la divisa del junco: "Me doblo y no me rompo", ya que ésta es una divisa *pasiva,* una divisa que aconseja esperar, doblarse ante el poder. No es la divisa activa del caminador, puesto que el caminador intrépido se dobla *hacia adelante,* de cara al viento, contra el viento. Su bastón atraviesa el

[1] *Poésie in Ecce Homo,* trad. Henil Albert, p. 183.



f 1o Horra acuchilla la ráfaga. Dina-

ctao n, los ltoW ^ J ^ * lágrimas femctos, los menos apen; *£**£"¿¿atiente no ninas. Las l«í™a» « c f" "™7 sin0 ,i orden de pertenecen al orden de lapenas BU. ^ ,a U rabia. Responden por la c ó « a^,.j,,. Mie,,,ras apestad. Las e n j u g a » £ - £ L » < » - " «"*¡ SÍdeTeomír^íra-elolorazarradode,

mente simboliza una victoria oe en un vierte luego en un banderín, en una & de andarte. Es el signo de•»» ™^ P El abrig0 una fuerza, el poted^in* e

t)US ^a KOmpl

m0ntaña es sin duda e U g £ ^ ¿iprocidad, vencer el *comple,o de* ' « / ^ " ta *march*a *pura,* esta marcha que no busca u n ^ e inmedia como una *poesía* P» « - " Ji * C o tasimpresiones de voluntad de poder. Es la voluntad dos de poder en estado d « ^ ° cada paso conquistan

, D.A,.,»«¡o. t«" '<" »' *"" * '''' '' "'

±

go mío, huye en tu soledad" *(Fliehe, mein Freund, in deine Einsamkeit)*.[3] Huye de la lucha contra los hombres para encontrar la *lucha pura,* la lucha contra los elementos. Ve a aprender a luchar luchando contra el viento. Y Zaratustra termina la estrofa de esta manera: "Huye allá a lo alto donde sopla un viento rudo y fuerte."

Veamos ahora el segundo cuadro del díptico.

En el agua, la victoria es más rara, más peligrosa, más meritoria que en el viento. El nadador conquista un elemento más extraño a su naturaleza. El joven nadador es un héroe precoz. ¿Y qué verdadero nadador no ha sido primero un joven nadador? Los primeros ejercicios de natación dan motivo a un miedo superado. La caminata no tiene ese umbral de heroísmo. A este miedo del elemento nuevo se asocia por lo demás cierto temor ante el profesor de natación que a menudo precipita a su alumno en un agua profunda. No es de asombrarse entonces que se manifieste un ligero complejo de Edipo, en el que el profesor desempeña el papel del padre. Los biógrafos nos dicen que a los seis años, Edgar Poe, que más tarde se convertiría en un intrépido nadador, temía el agua. A un temor superado siempre corresponde un orgullo. M. Bonaparte cita una carta de Edgar Poe en la que el poeta muestra su orgullo de nadador: "No creería estar haciendo nada extraordinario si tratara de atravesar el Paso de Calais entre Dover y Calais." También nos relata esce-

[8] Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra.*



ñas en las que Edgar Poe, reavivando sin duda viejos recuerdos, desempeña el papel del profesor de natación enérgico, del Padre nadador, que precipita al hijo de Elena, al hijo de la amada, en las aguas. Otro joven fue iniciado de la misma forma; el juego estuvo a punto de ser peligroso y Edgar Poe tuvo que precipitarse al agua para salvar a su alumno. Y Marie Bonaparte termina: "Venía a agregarse entonces a esos recuerdos, actuando a su modo y surgido del fondo del inconsciente, el profundo deseo edípico de reemplazar al padre."[4] Sin duda, el complejo edípico, en Poe, tiene otras fuentes más importantes, pero es interesante comprobar, pensamos, que el inconsciente multiplica las imágenes del padre y que todas las formas de iniciación plantean problemas edípicos.

No obstante, el psiquismo hidratante de Edgar Poe sigue siendo muy especial. La componente activa que acabamos de aislar en Poe, profesor de natación, no llega a predominar sobre la componente melancólica, que sigue siendo el carácter dominante de las intuiciones del agua en la poética de Edgar Poe. Acudiremos a otro poeta para ilustrar la experiencia viril de la natación. Será Swinburne el que nos permita señalar al héroe de las aguas violentas.

Podrían escribirse numerosas páginas sobre los pensamientos y las imágenes de Swinburne relativos a la poesía general de las aguas. Swinburne vivió las horas de su infancia cerca de las olas, en la isla de Wight. Otra propiedad de sus abuelos, a veinticinco kilómetros de Newcastle, extendía sus grandes

[4] Marie Bonaparte, *Edgar Poe,* t. i, p. 314.

parques en un país de lagos y de ríos. La propiedad! estaba lunitada por las aguas del río Blyth • ¡hasta qué punto se es propietario cuando el dominio tiene de ese modo sus "fronteras naturales"! El niño Swinbume conoció, pues, la más deliciosa de las posesiones: tener un río para sí. Entonces las imágenes del agua nos pertenecen de veras; son nuestras y nosotros les pertenecemos. Swinburne comprendió que pertenecía al agua, al mar. En su reconocimiento al mar, escribe:

*Me the sea my nursing-mother, me the Channel green and hoar,*
*Holds at heart more fast than all things, bares for me the goodlier breast,*
*Lifts for me the lordlier love-song, bids for me more sunlight shine,*
*Sounds for me the stormier trumpet of the sweeter stran to me...*

(*A Bailad at Parting.*)

[Venga a mí el mar que es mi nodriza, venga a mí el mar que es verde y espumoso; / que se aferra al corazón con más fuerza que toda otra cosa y me ofrece el más generoso de los pechos; / me canta la más imperiosa de las canciones de amor; me otorga una más brillante luz del sol; / hace sonar para mí la más tormentosa trompeta, para mí la de más dulces acentos...]

Paul de Reul ha reconocido la importancia vital de semejantes poemas. Escribe: "No sólo metafóricamente el poeta se dice hijo del mar y del aire y bendice esas impresiones de naturaleza que constituyen la unidad de una existencia y vinculan al niño

Lafourcade, *La juventud de Swinburne,* t. i, p. 43.



al adolescente con el hombre. el adolescente, al a<3péscente cone ... versos del *Garúen* de Reul cita en nota esto *¡Cymodoce:*

*... nnd heaven and ardent air*
*and bright ... earth-born; O to me*
*dú Er» dear than ... own lon&ng. Sea.*

Mar y brillante viento, y cielo y aire ardiente,
Más queridos me son que todas las cosas nacidas sobre la tierra; Oh mar, para mí
Madre más querida que las mismas ansias del amor.]

¿Cómo decir mejor que las cosas, los objetos, las formas, todo el pintoresquismo multicolor de la naturaleza se dispersa y se borra cuando resuena el *llamado del elemento?* El llamado del agua reclama de algún modo un don total, un don íntimo. El agua quiere un habitante. Llama como una patria. En una carta a "W. M. Rossetti, (citada por Lafourcade (*loc. cit.,* t. i, p. 49), Swinburne escribe: "Nunca estuve en el agua sin desear estar en el agua." Ver el agua es querer estar "en ella". A los cincuenta y dos años, Swinburne nos habla aún de su entusiasmo: "Corrí como un niño, me arranqué la ropa y me eché al agua. Aquello no duró más que algunos minutos, pero estaba en el cielo."

Retirámonos sin más demora a esta estética dinámica de la natación; escuchemos, con Swinburne, la invitación activa de las olas.

He aquí el salto, la zambullida, el primer salto, la primera zambullida en el océano:

[6] Paul de Reul, *La obra de Swinburne,* p. 93.

> En cuanto al mar, su sal *debe* haber estado en mi sangre desde antes de mi nacimiento. No puedo recordar un goce anterior al de ser tenido en lo alto de los brazos de mi padre y enarbolado entre sus manos, luego arrojado como la piedra de una honda a través de los aires, gritando y riendo de felicidad, la cabeza por delante en las olas que avanzaban —placer que sólo puede haber sido experimentado por un personaje muy pequeño.[7]

1 Estamos ante una escena de iniciación de la que no se ha hecho un análisis absolutamente exacto; haciendo fe en Swinburne se han suprimido todas las razones de sufrimiento y de hostilidad, confiriéndole la calidad de goce primero. Se ha confiado en las palabras de Swinburne cuando le escribía a un amigo, a los treinta y ocho años: "Recuerdo haber tenido miedo de otras cosas, pero nunca del mar." Tal afirmación lleva a olvidar el *primer drama,* el drama que está siempre ligado a *un primer acto.* Es aceptar como una alegría sustancial el festival de iniciación que *cubre,* en el propio recuerdo, el terror íntimo del iniciado.

En los hechos, *el salto en el mar* reaviva, más que cualquier otro acontecimiento físico, los ecos de una iniciación peligrosa, de una iniciación hostil. Es la única imagen exacta, razonable, la única imagen que se puede vivir, del *salto en lo desconocido.* No hay otros saltos *reales* que sean saltos "en lo desconocido". El salto en lo desconocido es un salto en el agua. Es el *primer* salto del nadador novicio. Cuando una expresión tan abstracta como "el salto en lo desconocido" encuentra su única razón en una

[7] Citado por Lafourcade, *loe. cit.,* t. i, p. 49.



experiencia real, esto prueba evidentemente la importancia psicológica de esta imagen. La crítica literaria no presta suficiente atención, creemos, a los elementos reales de las imágenes. Con este ejemplo, nos parece que se puede captar el peso psicológico que puede recibir una expresión usada en forma tan concreta como esa de "un salto en lo desconocido", cuando la imaginación material la devuelve a su elemento. Una humanidad que conoce el paracaidismo, pronto tendrá a este respecto una experiencia nueva. Si la imaginación material trabaja esta experiencia, abrirá un nuevo dominio de metáforas.

Restituyamos, pues, a la iniciación esos caracteres verdaderamente primeros, verdaderamente dramáticos. Cuando abandonamos los brazos paternos para ser lanzados "como la piedra de una honda" en el elemento desconocido sólo cabe en primera instancia una amarga impresión de hostilidad. Uno se siente "un personaje muy pequeño". El que ríe, con una risa burlona, hiriente, con una risa de iniciador, es el padre. Si el niño ríe, lo hace con una risa forzada, con una risa obligada, con una risa nerviosa asombrosamente compleja. Después de la prueba, que puede ser muy breve, la risa infantil recupera su franqueza y un coraje recurrente enmascarará la reacción inicial; la fácil victoria, la alegría de ser iniciado, el orgullo de haberse transformado en un ser del agua como el padre, dejarán sin rencor a "la piedra de honda". Las alegrías de la natación borrarán las huellas de la humillación inicial. Eugenio d'Ors ha registrado muy bien los caracteres polivalentes de las "risas del agua". Mientras el guía que muestra la Residencia de Hellbrun, cerca de Salzburgo, hace admirar el Baño de Perseo y de Andró-

meda, un mecanismo disimulado echa a andar "cien chorros de agua" que salpican al visitante de la cabeza a los pies. Eugenio d'Ors piensa que "las risas del autor de la broma y las risas de la propia víctima" no tienen la misma tonalidad. "El baño por sorpresa —dice Eugenio d'Ors— es una variedad del deporte de la autohumillación."[8]

Swinburne también se engañó por las impresiones acumuladas durante su vida sobre la impresión inicial, cuando escribió en *Lesbia Brandon:* "Más era el deseo que el valor lo que la attaía y la aferraba a la dura experiencia del agua." No ve la exacta composición del deseo y del valor. No ve que el nadador obedece al *deseo del valor,* acordándose de sus primeros valores cuando el deseo estaba ausente. En una experiencia de energía como la de la natación, entre el deseo y el valor no hay otra posibilidad, sólo la acción vigorosa de un genitivo. Como muchos otros psicólogos de la era antepsicoanalítica, Swinburne resbala hacia un análisis simplista que juega con el placer y el dolor como si fuesen entidades aisladas, separables, contrarias. La natación es ambivalente. La primera nadadura es una tragicomedia.

Por lo demás, Georges Lafourcade ha percibido muy bien la alegría cenestésica de la violencia. En el conjunto de su hermoso estudio da cabida precisamente a numerosos temas psicoanalíticos. Siguiendo la tesis de Lafourcade, vamos a tratar de clasificar los caracteres dinámicos de la experiencia marina. Vamos a ver cómo los elementos de la vida objetiva se simbolizan con los elementos de la vida íntima.

[8] Eugenio d'Ors, *La vida de Goya.*



En la acción muscular de la natación interviene una ambivalencia específica que nos permitirá reconocer un complejo particular. Proponemos designar ese complejo, que resume tantos caracteres de la poética de Swinburne, como el *complejo de Swinburne.*

Un complejo es siempre la bisagra de una ambivalencia. Alrededor de un complejo, la alegría y el dolor están siempre prontos a intercambiar su ardor. En la experiencia de la natación podemos ver cómo se acumulan las dualidades ambivalentes. Por ejemplo, cuando se triunfa sobre el agua fría animosamente, nos da una sensación de cálida circulación. Resulta de ello una especial impresión de frescura, de frescura tónica: "El gusto del mar —dice Swinburne—, el beso de las olas [es] amargo y fresco." Pero son las ambivalencias trabajando la voluntad de poder las que ordenan todo. Como dice Georges Lafourcade: "El mar es un enemigo que trata de vencer y al que hay que vencer; sus olas son cuerpos a los que hay que afrontar; el nadador tiene la impresión de chocar con todo su cuerpo los miembros del adversario."[9] Pensemos en el carácter peculiar de esta personificación, sin embargo tan exacta. *Vemos antes la lucha que los luchadores.* Con más exactitud, el mar no es un cuerpo al que se ve, ni siquiera un cuerpo que abrazamos. Es un medio dinámico que responde a la dinámica de nuestras ofensas. Aunque surgieran imágenes visuales de la imaginación para dar una forma "a los miembros del adversario", habría que reconocer que esas imágenes visuales vienen en segundo lugar, subordinadas por la necesidad de expresar al lector una

[8] Lafourcade, *loe. cit.,* t. i, p. 50.

imagen esencialmente dinámica que es primera y directa, que por lo tanto deriva de la imaginación dinámica, de la imaginación de un movimiento valeroso. Esta imagen dinámica fundamental es entonces una especie de *lucha en sí.* Más que nadie, el nadador puede decir: el mundo es mi voluntad, el mundo es mi provocación. Yo soy quien agito el mar.

Para sentir el gusto, el ardor, las viriles delicias de esta "lucha en sí", no vayamos demasiado rápido hacia su conclusión: no lleguemos demasiado pronto al final del ejercicio, cuando el nadador goza de su éxito, cuando encuentra la paz en la sana fatiga, Para caracterizar la *imaginación dinámica,* tomemos al contrario, aquí como en otras partes, la acción en sus premisas; e incluso, si queremos construir la imagen de la "natación pura" como tipo particular de la "poesía dinámica pura", psicoanalicemos el orgullo del nadador que sueña con su próxima proeza. Caeremos en la cuenta de que su pensamiento es una *provocación en imágenes.* Ya en su ensoñación le dice al mar: "Una vez más, voy a nadar en *contra* de ti, voy a luchar, orgulloso de mis nuevas fuerzas, con plena conciencia de mis fuerzas sobreabundantes contra tus olas innumerables." Esta hazaña soñada por la voluntad es la experiencia que cantan los poetas del agua violenta. Está hecha menos de recuerdos que de anticipaciones. El agua violenta es un esquema de coraje.

Sin embargo, Lafourcade llega demasiado rápido a los complejos del psicoanálisis clásico. Sin duda es necesario que el psicoanálisis vaya al encuentro de esos complejos generales: todos los complejos particularizados son, en efecto, producto de los complejos primitivos; pero éstos no llegan a ser estetizantes si no se particularizan en una experiencia cósmica, cubriéndose de rasgos pintorescos, expresándose en una belleza objetiva. Si el complejo de Swinburne desarrolla un complejo edípico, es necesario que el decorado esté a la medida del personaje. Por esto, la natación en las aguas naturales, en pleno lago, en pleno río, es la única que puede animarse con fuerzas complexuales. La piscina, con su nombre tan ridiculamente elegido, no da al ejercicio del complejo su verdadero cuadro. También faltará al ideal de soledad tan necesario a la psicología del desafío cósmico. Para *proyectar* bien la voluntad, hay que estar solo. Los poemas de la natación voluntaria son poemas de la soledad. La piscina carecerá siempre del elemento psicológico fundamental que hace que la natación sea moralmente saludable.



Si la voluntad proporciona el tema dominante de la poesía de la natación, la sensibilidad, como es natural, conserva su papel. Gracias a la sensibilidad, la ambivalencia especial de la lucha contra el agua, con sus victorias y sus derrotas, se inserta en la ambivalencia clásica de la pena y de la alegría. Veremos que esta ambivalencia no es equilibrada. La fatiga es el destino del nadador: el sadismo deberá dejar lugar tarde o temprano al masoquismo.

En Swinburne, en la exaltación de las aguas violentas, el sadismo y el masoquismo están muy mezclados al principio, como corresponde a una naturaleza complexual. Swinburne le dice a la ola: "Mis labios festejarán la espuma de tus labios... tus dulces y ásperos besos son fuertes como el vino, tus largos abrazos, agudos como el dolor." Pero llega un momento en que el adversario es el más fuerte

y, en consecuencia, el masoquismo se instala. Entonces "cada ola hace sufrir, cada ola azota como una correa". "La flagelación de la ola lo marcó desde los hombros hasta las rodillas y lo arrojó a la orilla, con toda la piel enrojecida por el látigo del mar" *(Lesbia Brandon).* Y frente a metáforas de este tipo, a menudo repetidas, Lafourcade evoca justamente el sufrimiento ambivalente de la flagelación tan característico del masoquismo.

* Si recordamos que esta flagelación aparece en una *natación relatada,* es decir, que aparece como una metáfora de metáfora, comprenderemos que es un masoquismo literario, un masoquismo virtual. En la realidad psicológica del masoquismo, la flagelación es una exigencia previa del goce; en la "realidad" literaria, la flagelación aparece apenas como una consecuencia, como la consecuencia de una dicha excesiva. El mar flagela al hombre al que ha vencido y al que arroja a la orilla. Sin embargo, esta inversión no debe engañarnos. La ambivalencia del placer y de la pena marca los poemas como marca la vida. Cuando un poema encuentra un acento dramático ambivalente, sentimos que es el eco multiplicado de un instante valorizado en el que el bien y el mal de todo un universo se anudaron en el corazón del poeta. Una vez más, la imaginación levanta hasta un nivel cósmico los pobres incidentes de la vida individual. La imaginación se anima por esas imágenes dominantes. Gran parte de la poética de Swinburne se explica por esta imagen dominante de la flagelación por las aguas. Creo que esto nos da fundamentos para designar con el nombre de Swinburne un complejo especial. Estamos seguros de que *el complejo de Swinburne* será reconocido por todos los nadadores, sobre todo por los nadadores que cuentan su natación, que hacen de ella un poema, ya que es uno de los complejos poetizantes de la natación. Por lo tanto, será un tema de explicación útil para caracterizar ciertos estados psicológicos y ciertos poemas.



Byron podría ser objeto de un estudio similar. Su obra abunda en fórmulas que derivan de una poética de la natación. Proporcionan muchas variaciones del tema fundamental. Así, en *Los dos Foscari,* leemos: "Cuántas veces atravesé esas olas con brazo robusto, oponiendo a su resistencia un pecho atrevido. Con un rápido gesto echaba hacia atrás mi cabellera húmeda... Apartaba la espuma con desdén."[10] El gesto de la cabellera echada hacia atrás es por sí solo significativo. Es el momento de una resolución, el signo de la aceptación del combate. Ese movimiento de la cabeza señala la voluntad de ser la cabeza de un movimiento. El nadador realmente encara las olas, y entonces "las olas —dice Byron en *Childe Harold*— reconocen a su maestro".

Claro está que hay otros tipos de natación fuera de la violenta o activa que acabamos de estudiar en este parágrafo. Una psicología completa del agua encontraría en la literatura páginas que muestran una comunión dinámica del nadador y de las aguas. Por ejemplo, John Charpentier dice muy bien de Coleridge: "Se entrega a su soñadora seducción; se abre como la medusa en el mar en el que nada con ligereza y cuyo ritmo parece seguir hinchando su sombrilla, acariciando las corrientes con sus blandas umbelas

[10] Cita Paul de Reul, *De Wordsworth á Keats,* p. 188.

metáforas del mar feliz y bueno serán por lo tanto mucho menos numerosas que las del mar perverso.

Como en estas páginas queremos, sobre todo, aislar el principio de la proyección dinámica, vamos a tratar de no estudiar sino un caso bien definido de la proyección de violencia, dejando de lado, en lo posible, el influjo de las imágenes visuales y rastreando ciertas actitudes que participan de una intimidad dinámica del universo.

Por ejemplo, en varias ocasiones, Balzac nos muestra en el *LEnfant maudit* un alma en total correspondencia con la vida dinámica del mar.

Étienne, el hijo maldito, está, por así decirlo, consagrado a la cólera del océano. En el momento de su nacimiento "una horrible tempestad rugía por esta chimenea que multiplicaba las menores ráfagas prestándoles un sentido lúgubre; la altura de su conducto la ponía en tal comunicación con el cielo que los numerosos tizones del hogar tenían una especie de respiración, brillaban y se apagaban por turno, según el viento".[13] Extraña imagen ésta, en la que un tubo de chimenea, como una garganta grosera e inconclusa, racionaliza torpemente —con una torpeza sin duda deliberada— la colérica respiración del huracán. Por ese tosco medio, el océano lleva su voz profética al cuarto más cerrado: este nacimiento durante una horrible tempestad nocturna marca para siempre con su signo fatal la vida del hijo maldito.

Balzac, en el centro de su relato, va a manifestar

[13] Balzac, *L'Enjant maudit,* ed. Librairie Nouvelle, París, 1858, p. 3.



su íntimo pensamiento: existe una correspondencia, en el sentido swedenborgiano, entre la vida de un elemento enfurecido y la vida de una conciencia desdichada. "Ya varias veces había encontrado misteriosas correspondencias entre sus emociones y los movimientos del océano. La adivinación de los pensamientos de la materia, para la cual estaba dotado por su ciencia oculta, hacía que ese fenómeno fuese más elecuente para él que para cualquier otro" (p. 60). ¿Cómo reconocer con más claridad que la materia posee un pensamiento, una ensoñación y que no se limita a venir a pensar en nosotros, soñar en nosotros, sufrir en nosotros? Tampoco debemos olvidar que "la ciencia oculta" del hijo maldito no es una hábil taumaturgia; no tiene nada en común con la ciencia "sabia" de un Fausto. Es a la vez una preciencia oscura y un conocimiento directo de la vida íntima, de los elementos. No ha sido adquirida en el laboratorio, trabajando las sustancias, sino ante la Naturaleza, de cara al océano, en una meditación solitaria. Balzac continúa: "Durante la noche fatal en que iba a ver a su madre por última vez, el océano estuvo agitado por movimientos que le parecieron extraordinarios." ¿Tendremos que subrayar que una tempestad *extraordinaria* es una tempestad vista por un espectador en un estado psicológico *extraordinario?* Entonces hay de veras entre el universo y el hombre una correspondencia *extraordinaria,* una comunicación interna, íntima, sustancial. Las correspondencias se anudan en instantes raros y solemnes. Una meditación íntima ofrece una contemplación en la que se descubre la intimidad del mundo. La meditación con los ojos cerrados y la contemplación con los ojos abiertos tienen a veces la misma vida.

El alma sufre en las cosas; a la angustia de un alma corresponde la miseria de un océano:

> Había un movimiento del agua que mostraba un mar trabajado intestinamente; se hinchaba con grandes olas que venían a morir con sus ruidos lúgubres, parecidos a aullidos de perros angustiados. Étienne se descubrió diciéndose a sí mismo: "¿Qué quiere de mí? ¡Trabaja y se lamenta como un ser vivo! Mi madre me ha contado que la noche en que nací el océano era presa de horribles convulsiones. ¿Qué va a sucederme?

Las convulsiones de un nacimiento dramático crecen así en poder hasta llegar a ser las convulsiones de un océano.

La *correspondencia* se acentúa de página en página. "A fuerza de buscar otro él mismo al cual pudiera confiar sus pensamientos y cuya vida pudiera convertirse en la suya, terminó por simpatizar con el océano. El mar se convirtió para él en un ser animado, pensante..." (p. 65). Se entendería mal el alcance de estas páginas si sólo se viera en ellas un animismo trivial o incluso un artificio literario para animar el decorado con el personaje. En efecto, Balzac va a encontrar matices psicológicos tan pocas veces observados que su novedad es la garantía de una observación psicológica real. Tendremos que registrarlos como observaciones muy instructivas para una psicología de la imaginación dinámica.

En efecto, veamos cómo entra en escena la voluntad de poder. Entre Étienne y el océano no hay únicamente una vaga simpatía, una simpatía blanda. Hay sobre todo una *simpatía colérica,* una comunicación directa y reversible de las violencias. Parecería que los *signos objetivos* de la tempestad no son necesarios para que el hijo maldito prevea la tempestad. Esta predicción no es de orden semiológico; es de orden psicológico. Deriva de la psicología de la cólera.



Entre dos seres que se irritan, los primeros signos son *naderías* —naderías que no engañan—. ¿Hay diálogo más íntimo que el diálogo entre dos cóleras? El yo y el *tú* coléricos nacen en el mismo momento, en la misma atmósfera de calma chata. En sus primeros signos, son a la vez inmediatos y velados. El *yo* y el *tú* coléricos continúan juntos su vida sorda, están escondidos y manifiestos, su hipocresía es un sistema común, casi un sistema de cortesía convenida. Por último, el yo y el *tú* coléricos estallan a la vez, como una fanfarria guerrera. Helos aquí en el mismo diapasón. Entre el Hijo maldito y el Océano se establece el mismo diagrama de la cólera, la misma escala de violencias, el mismo acuerdo de las voluntades de poder. Étienne "sentía en su alma una verdadera tempestad cuando [el mar] se irritaba; respiraba con cólera en sus agudos silbidos, corría con las enormes oleadas que se rompían en mil flecos líquidos contra los peñascos, se sentía intrépido y terrible como él, y como él brincaba en prodigiosas vueltas; guardaba sus silencios taciturnos, imitaba sus repentinas clemencias" (p. 66).

Balzac encuentra allí un rasgo psicológico real que prueba *la generalidad de ana acción singular.* En efecto, ¿quién no ha visto, al borde del mar, un niño linfático que da órdenes al mar? El niño calcula su orden para proferirla en el momento en que la ola le va a obedecer. Pone de acuerdo su voluntad de poder con el periodo del agua que trae y retira

sus olas sobre la arena. Construye dentro de sí una especie de cólera torpemente ritmada en donde se suceden una defensiva fácil y un ataque *siempre victorioso. Intrépido,* el niño persigue a la ola que retrocede; desafía al mar hostil que se va; provoca, huyendo, al mar que retorna. Todas las luchas humanas pueden ser simbolizadas en ese juego de niños. Durante dos horas, el niño que ordena a las olas alimenta un complejo de Swinburne larvado, el complejo de Swinburne de un terrestre.

Creemos que una vez aisladas todas las formas del complejo de Swinburne, la crítica literaria debería conceder más importancia que la que le da a páginas tan características. Con su habitual profundidad psicológica, Michelet ha observado la misma escena:

> Toda imaginación joven ve [en la violencia de las olas] una imagen de guerra, de combate y al principio se asusta. Luego, observando que este furor tiene límites en los que se detiene, el niño tranquilizado más bien odia que teme esa cosa salvaje que parece enfrentársele. A su vez, lanza guijarros al gran enemigo rugiente. En julio de 1831 observé ese duelo en el Havre. Un niño al que llevé al mar se sintió lleno de joven valor y se indignó ante esos desafíos. Devolvió guerra por guerra. Lucha desigual, que hacía sonreír, entre la mano delicada de la frágil criatura y la espantosa fuerza que tan poco se preocupaba de ello.[14]

Por lo demás, es muy evidente que para comprender bien un complejo es necesario participar en él. Y Michelet es un buen ejemplo de ello. ¿Acaso no

[14] Michelet, *La Mer,* p. 12.



parece sufrir filosóficamente con el hecho de que el océano "se preocupe tan poco" del valor de los hombres?

En esos recíprocos desafíos, cuanto más pobre es el escritor más verboso es el océano. Pero de todos modos el orgullo siempre se excita ante las olas que huyen. Todo lo que huye ante nosotros, aunque sea un agua inerte y sin vida, nos vuelve valientes. En una novela de Jules Sandeau, encontramos con muchos detalles el mismo complejo de Swinburne larvado: "Cuando el océano se retiraba de sus orillas a Marianna le gustaba perseguir la ola que huía y verla volver sobre ella. Entonces huía a su vez... Huía, pero paso a paso, con un pie que cedía sin ganas y que querría hacerse esperar."[15] A veces, los gritos del guardacostas la arrancan "al abrazo de la ola lista para devorarla". Más lejos, tentando el peligro, se nos dice que la ola salta "como una hiena" sobre Marianna, el oleaje "pisoteando su cuerpo". El mar, lo vemos, tiene una rabia animal, una rabia humana.

Estamos frente a un novelista que debe pintar la rebelión de un alma herida, de una gran amante traicionada por la vida, ulcerada por la más injusta de las traiciones, y el escritor no encuentra nada mejor para representar una tan íntima indignación que el juego de un niño que desafía al océano. Es que las imágenes de la imaginación temprana gobiernan toda nuestra vida y se sitúan por sí solas en el eje del drama humano. La tempestad nos da las imágenes naturales de la pasión. Como dice Novalis con

[16] Jules Sandeau, *Marianna,* n? ed., París, 1876, p. 202.

su genio de la expresión directa: "La tempestad favorece la pasión."

De igual modo, cuando se busca el origen de las imágenes, cuando volvemos a ver las imágenes en su materia y en su fuerza elementales, sabemos descubrir la emoción en páginas injustamente acusadas de declamatorias. Como si la declamación no fuese ya, en sus mejores rasgos, una tempestad del verbo, una pasión de expresar. Así, cuando se ha comprendido el sentido realista de un complejo de Swinburne, encontramos un acento sincero en una página como ésta:

> ¡Oh vanidad del dolor! En presencia del mar, Marianna no se humilló delante de esta gran desolación que llenaba las orillas de eternas lamentaciones. Creyó oír a un alma que respondía a los sollozos de la suya. Se estableció entre ellas no sé qué comunicaciones misteriosas. Cuando las olas se alzaban saltando con furor —yeguas de blanca crin—, pálida, desmelenada, se iba a la arena; y allí, semejante al Espíritu de la Tormenta, mezclaba sus gritos a los clamores del huracán.—¡Bien! —decía caminando contra el oleaje—, ¡bien!, ¡atormentada como yo, así te quiero! —Y ofreciéndose con sombría alegría a la espuma helada que el viento echaba contra su rostro, creía recibir el beso de una hermana de su desesperación.[16]

¿Deberemos señalar el matiz de esta melancolía atroz, de esta melancolía activa, de esta melancolía que busca la ofensa repetida de las cosas después de haber sufrido la ofensa de los hombres? La melancolía de las aguas violentas es muy distinta de la melancolía de las aguas muertas de Poe.

[16] Jules Sandeau, *loe. cit.,* p. 197.



Las almas más dulces pueden ser sorprendidas cuando están por "compensar" heroicamente. La tierna Marceline Desbordes-Valmore —su hija mayor se llamaba Ondine— cuenta que volviendo sola de América, a los quince años, se hizo atar a los obenques por los marineros para asistir sin quejas, sin gritos, sin un murmullo "al espectáculo conmovedor de la tempestad y a la lucha de los hombres contra los elementos desencadenados".[17] Sin convertirnos en jueces de la realidad de ese lejano recuerdo, sin preguntarnos si no hay allí uno de esos heroísmos recurrentes tan usuales en "los recuerdos de infancia" de los escritores, observemos al pasar el gran privilegio de una psicología de la imaginación: la exageración de un hecho positivo no prueba nada —al contrario— contra *el hecho de la imaginación.* El *hecho imaginado* es más importante que el *hecho real.* En el recuerdo de Marceline Desbordes-Valmore, la memoria *dramatiza;* estamos seguros, pues, de que el escritor imagina. El drama de la joven huérfana ha quedado inscrito en una gran imagen. Su coraje ante la vida ha encontrado su símbolo en su coraje ante el mar furioso.

Por lo demás, pueden encontrarse casos en que se ve en acción una especie de complejo de Swinburne vigilado, dominado. Son susceptibles de ofrecer, según creemos, una preciosa confirmación a nuestras tesis sobre la imaginación dinámica. ¿Cuál es la verdadera calma humana? Es la calma conquis-

[17] Arthur Pougin, *La jeunesse de Mme. Desbordes-Valmore,* p. 56.

s* i ^ t ^ w , v *H ^^-§5^4^ ^ -a*"^^^^^^^^^^^

f



tada sobre uno mismo, no es la calma natural. Es la calma conquistada contra una violencia, contra la cólera. Desarma al adversario; le impone su calma; declara la paz al mundo. Soñamos con una correspondencia mágica totalmente recíproca entre el mundo y el hombre. Edgar Quinet expresa esta magia de la imaginación con una fuerza singular en su gran poema sobre el mago Merlín:

A ¿Qué haces para calmar un mar furioso?
Contengo mi cólera.[18]

No puede decirse mejor que la cólera es un conocimiento primigenio de la imaginación dinámica. Se la da y se la recibe; se la trasmite al universo y se la detiene en el corazón como en el universo. La cólera es la más directa de las transacciones del hombre a las cosas. No suscita imágenes vanas porque ella es la que ofrece las primeras imágenes dinámicas.

El agua violenta es uno de los primeros esquemas de la cólera universal. Así, no hay epopeya que no tenga una escena de tempestad. M. J. Rouch hace esta observación y estudia —como meteorólogo— la tempestad que Ronsard describe en la *lranciada.*[19] La grandeza humana tiene necesidad de medirse con la grandeza del mundo: "Los nobles pensamientos nacen de los nobles espectáculos", dice Chateaubriand en *Los mártires,* después de la pintura de la tempestad.

Efectivamente, podremos encontrar páginas en las cuales el complejo de Swinbume anima una filosofía grandiosa, donde el hombre consciente de su fuerza sobrehumana se eleva hasta el papel de un Neptuno dominador. ¿Es el azar lo que hace de Goethe, partidario del neptunismo en geología, como es sabido, uno de los más evidentes *Neptunos psicológicos?* En el *Segundo Fausto,* leemos esta página:

[18] Edgar Quinet, *Merlin l'Enchanteur, t.* i, p. 412.

[19] *].* Rouch, *Orages et tempétes dans la littérature,* 1929, página 22. „ -



> Mi mirada estaba dirigida hacia la alta mar. Se dilataba, para englobarse sobre sí misma, luego cedía y sacudía sus olas, para asaltar la extensión de la playa y yo me indignaba de ver cómo, por el movimiento de una sangre apasionada, el orgullo provoca el descontento del libre espíritu que respeta todos los derechos. Tomé la cosa como un accidente, aguzando mi mirada; el flujo se detuvo y corrió hacia atrás, alejándose del blanco que orgullosamente había tocado. .. Se acerca rampando, él mismo estéril, para repartir la esterilidad sobre miles de bordes; luego se hincha y crece y rueda y cubre la espantosa extensión de la playa desierta. Allí reinan oleajes sobre oleajes impetuosos; se retiran... y no han hecho nada. Esta ciega fuerza de los elementos desencadenados podría atormentarme hasta la desesperación. Entonces mi espíritu osa alzarse por encima de sí mismo. ¡Es aquí donde querría luchar! ¡Es aquí donde querría vencer! ¡Y es posible!... Por violento que sea, el oleaje se inclina ante toda colina; aunque avanza con orgullo, la menor eminencia lo enfrenta fieramente, la menor profundidad lo arrastra victoriosa. Así he formado en mi espíritu proyecto sobre proyecto. ¡Asegúrate este raro goce! Rechazar de la orilla el mar imperioso, estrechar los límites de la húmeda extensión y rechazarla muy lejos, sobre sí misma... Ése es mi deseo.[20]

[20] Goethe, *Segundo Fausto.*

Detener con la mirada el mar tumultuoso, como lo quiere la voluntad de Fausto, arrojar una piedra al oleaje hostil como lo hace el niño de Michelet: es la misma imagen de la imaginación dinámica, el mismo sueño de voluntad de poder. Esa inesperada vinculación entre Fausto y un niño puede hacernos comprender que siempre hay un poco de ingenuidad en la voluntad de poder. El destino de la voluntad de poder consiste, en efecto, en soñar con el poder más allá del poder efectivo. Sin este cendal de sueños, la voluntad de poder sería impotente. Gracias a estos sueños, la voluntad de poder es la más ofensiva. A partir de ellos, el que desea ser un superhombre encuentra naturalmente los mismos sueños que el niño que querría ser un hombre. Gobernar el mar es un sueño sobrehumano. Es a la vez una voluntad de genio y una voluntad infantil.

En el *complejo de Swinburne* los elementos masoquistas son numerosos. Podemos asociar a ese complejo de la psicología de las aguas violentas un complejo más netamente sádico bajo el nombre de *complejo de Jerjes.*

Volvamos a traer ante los ojos del lector la anécdota contada por Herodoto: [21]

> Habiendo dado Jerjes la orden de hacer construir puentes entre las ciudades de Sestos y de Abidos, y estando terminados esos puentes, se levantó una terrible tempestad que rompió las cuerdas y quebró

[21] Herodoto, *Historia,* vil.



> los navios. Ante esta noticia, Jerjes, indignado, hizo en su cólera dar trescientos latigazos al Helesponto y arrojar en él un par de cepos. También oí decir que había enviado junto a los ejecutores de esta orden gente que marcara las aguas con un hierro candente. Pero lo seguro es que ordenó que mientras se las golpeaba con los látigos se les dijeran estas palabras bárbaras e insensatas: "Onda amarga, tu amo te castiga así porque lo has ofendido sin que él te hubiera dado motivo. El rey Jerjes te cruzará de fuerza o de grado. Con razón nadie te ofrece sacrificios, puesto que eres una corriente engañosa y salada." Hizo castigar así al mar y se le cortó la cabeza a aquellos que habían dirigido la construcción de los puentes.[22]

Si ésta fuese una anécdota aislada, una vesania, excepcional, esta página tendría poca importancia para un estudio de la imaginación. Pero no es así, y las vesanias más extraordinarias no son nunca excepción.

No faltan las leyendas que renuevan la práctica del rey de los medos. ¡Cuántas brujas han objetivado sus rencores golpeando las aguas pantanosas después del fracaso de sus encantamientos! [w] Saintyves cuenta también, al decir de Pouqueville, la práctica de los turcos que vivían en las orillas del Inacus. Esta práctica estaba en uso todavía en 1826:

[22] Ciro ya se había vengado del Gindo que había arrastrado uno de sus caballos sagrados. "Indignado ante el insulto del río, Ciro lo amenazó con volverlo tan débil que luego hasta las mujeres podrían atravesarlo sin mojarse las rodillas, e hizo que su ejército excavara trescientos canales para desviar el río."

[23] *Cfr.* Sébillot, *Le Folklore de Trance,* t. n, p. 465.

En una petición, levantada y firmada en forma, los turcos hacían presente al cadí que el Inacus, saliéndose de sus cauces, asolaba sus campos, y le suplican que ordene que tenga que entrar en su lecho. El juez da una sentencia en el sentido de las conclusiones y se atienen a esos pronunciados. Pero si las aguas aumentan, entonces el cadí, acompañado de los habitantes, baja hasta los lugares para instar al río a que vuelva a sus cauces. Se le arroja una copia de la resolución del juez: el pueblo lo trata de usurpador, de devastador, le arroja piedras...

La misma práctica es evocada en los *Cantos populares de Grecia y de Serbia* de Achule Millien (1891, p. 68). Las mujeres de los marineros desaparecidos se reúnen al borde del mar. Cada una:

Flagela a su turno la superficie de las aguas.
Oh mar, maligna mar de olas espumosas,
¿Dónde están nuestros maridos? ¿Dónde nuestros [amados?

Todas esas violencias obedecen a la psicología del resentimiento, de la venganza simbólica e indirecta. Podemos encontrar, en la psicología del agua, violencias similares que van a emplear otra forma de excitación colérica. Veremos, examinándolos atentamente, que todos los detalles de la psicología de la cólera se vuelven a encontrar en el plano cósmico. Podemos ver, en efecto, en las prácticas de los *Tempestiarios,* la psicología evidente del *terco.*

Para obtener la deseada tormenta, el *tempestiario,* el *homo faber* de la tempestad, excita a las aguas como un niño fastidia a un perro. Le basta una fuente. Viene al borde del agua, con su varilla de



avellano, con su verga de Jacob. Con la punta araña el espejo transparente de la fuente; la retira vivamente; con un gesto brusco vuelve a hundirla; pica el agua.

El agua tranquila y plácida, que en su reposo es verdaderamente

El agua, como una piel
que nadie puede herir,[24]

termina por irritarse. Los nervios del agua están ahora al vivo. Entonces el hacedor de tormentas hunde la varilla hasta el fondo; zahiere las entrañas de la fuente. Esta vez el elemento se molesta, su cólera se hace universal; la tormenta ruge, el rayo estalla, el granizo crepita, el agua inunda la tierra. El hacedor de tormentas ha cumplido con su tarea cosmológica. Para eso ha *proyectado* la psicología de contrariar, seguro de encontrar en el agua todos los caracteres de una psicología universal.

Encontraremos, en el *Folklore de las aguas* de Saintyves, numerosos ejemplos de la práctica de los hacedores de tormentas.[25] Resumamos algunos. Leemos en la *Demonolotría* de Nicolás Remi (1595):

Por la afirmación libre y espontánea de más de doscientas personas se ha declarado que dos hombres, condenados al fuego como brujos, se reunían en ciertos días a lo orilla de un estanque o de un río y que allí, armados de un bastoncillo que habían recibido del demonio, golpeaban el agua con fuerza hasta que

[24] Paul Éluard, *Les animaux et leurs hommes. Les hommes et leurs animaux.*
[25] Saintyves, *Folklore des eaux,* pp. 205 a 211.

se levantaran de ella abundantes vapores, que se los llevaban por los aires; luego, habiendo cumplido sus artificios, volvían a la tierra en medio de torrentes de granizo.

Algunos lagos son particularmente excitables; reaccionan en seguida a la menor *molestia.* Un viejo historiador de los condados de Foix, de Béam y de Navarra cuenta que hay en los Pirineos "dos lagos nutrientes de llamas, fuego y truenos... Si arrojamos algo en ellos, en seguida se registra tal batahola en el aire que la mayoría de los espectadores de esta furia son tocados por el fuego y destrozados por los rayos ordinarios y originarios del estanque". Otro cronista "señala a cuatro leguas de Badén un laguito donde no se podía arrojar tierra, una piedra, un objeto cualquiera sin que el cielo sea en seguida turbado por la lluvia o por una tormenta". Pomponius Mela también señala una fuente particularmente "susceptible". "Cuando la mano del hombre llega a tocar [una roca de su borde], de pronto la fuente se hincha inmoderadamente haciendo volar torbellinos de arena, semejantes a las olas de un mar agitado por la tempestad."[26]

Como vemos, hay aguas que tienen la epidermis sensible. Podríamos multiplicar los matices, podríamos demostrar que la ofensa hecha a las aguas puede disminuir físicamente aunque guarde indemne la reacción de las aguas violentas, podríamos demostrar que la ofensa puede pasar de la flagelación a la simple amenaza. Un golpe de uña, la mácula más ligera puede despertar la cólera del agua.

No cumpliríamos nuestra tarea de psicología literaria si nos limitáramos a citar leyendas y antiguas historias. En efecto, es fácil señalar que en la ensoñación de ciertos escritores se mantienen activos complejos de Jerjes. Daremos algunos casos.

[26] Citado por Saintyves, *loe. cit., p.* 109.



En primer lugar, un caso muy difuso en el cual la ofensa hecha a las aguas no supera el caso del simple desprecio. Lo encontramos en el *Ahasvérus* de Edgar Quinet (p. 76). El rey, lleno de soberbia, seguro de su voluntad de poder, provoca con estas palabras al océano crecido por el diluvio: "Océano, mar lejano, llevas muy bien la cuenta por adelantado de los escalones de mi torre. .. Ten cuidado, pobre niño encolerizado de que tu pie no resbale sobre mis losas y de que tu saliva no moje mi pasamanos. Antes de haber subido la mitad de mis escalones, avergonzado, palpitante, velándote con tu espuma, te volverás pensando: estoy cansado." Muchas veces en Ossian se combate la tempestad con la espada. En el canto tercero, Calmar avanza contra el oleaje con su acero desnudo: "Cuando la nube baja pasa cerca de él, coge sus negros copos y hunde su hierro en su bruma tenebrosa. El espíritu de la tempestad abandona los aires..." Se lucha contra las cosas como se lucha contra los hombres. El espíritu de batalla es homogéneo.

A veces el sentido metafórico se invierte: la resistencia al mar ofrecerá sus imágenes a la resistencia contra los hombres. Victor Hugo pinta así a Mess Lethierry: "Nunca había retrocedido ante un mal tiempo; eso ocurría porque era poco sensible a la contradicción. No la toleraba del océano como no la toleraba de nadie. Suponía que debía ser obedecido; tanto peor para el mar si se resistía; era necesario que tomara partido. Mess Lethierry no cedía.

Una ola que se encabritaba no lo detenía, como no lo detenía un vecino que discutía."[27] El hombre es de una pieza. Demuestra la misma voluntad ante.cualquier adversario. Cualquier resistencia despierta la misma disposición. En el reino de la voluntad no cabe hacer distinciones entre las cosas y los hombres. La imagen del mar que se retira *vejado* ante la resistencia de un solo hombre no despierta ninguna crítica en el lector. Si reflexionamos bien veremos que esta imagen es una simple metáfora del acto insensato de Jerjes.

Un gran poeta vuelve a encontrar los pensamientos primitivos y en su pluma la ingenuidad de la leyenda se borra ante no sabemos qué belleza legendaria. ¿Jerjes hizo marcar al rojo vivo al Helesponto rebelado? Paul Claudel vuelve a dar con la imagen, sin pensar, al parecer, en el texto de Herodoto. Al comienzo del primer acto de *Partage du Midi* encontramos esta espléndida imagen que citamos de memoria: "El mar, resplandeciente su columna vertebral, es como una vaca derribada a la que se marca al rojo vivo." ¿Acaso no tiene esta imagen la conmovedora belleza de un cielo de atardecer herido hasta la sangre por el mar asombrado? Ha sido creada delante de la naturaleza por una naturaleza de poeta —lejos de los libros y de los consejos escolares—. Tales páginas son preciosas para nuestra tesis. Ellas demuestran que la poesía es una síntesis natural y duradera de imágenes aparentemente facticias. El conquistador y el poeta quieren uno y otro poner la marca de su poderío sobre el universo: ambos toman

[27] Víctor Hugo, *Los trabajadores del mar,* 1? parte, libro IV.



en su mano la marca y ponen su hierro al rojo sobre el universo dominado. Lo que nos resulta insensato en la historia, en el pasado, es ahora en un eterno presente, una verdad profunda de la libre imaginación. La metáfora, físicamente inadmisible, psicológicamente insensata es, sin embargo, una verdad de poesía, porque la metáfora es el fenómeno del alma poética.

Constituye, además, un fenómeno de la naturaleza, una proyección de la naturaleza humana sobre la naturaleza universal.

## VI

Con englobar todas esas leyendas, todas esas vesanias, todas esas formas poéticas bajo el nombre de animismo no está todo dicho. Hay que tomar en cuenta, en efecto, que se trata de un animismo que verdaderamente anima, de un animismo detallado, lleno de fineza, que encuentra con seguridad en el mundo inanimado todos los matices de una vida sensible y voluntaria, que lee en la naturaleza como en una móvil fisonomía humana.

Si queremos comprender la psicología de la imaginación concebida como una facultad natural y ya no como una facultad educada, hay que concederle un papel a este animismo prolijo, a este animismo que anima todo, que proyecta todo, que mezcla, a propósito de todo, el deseo y la visión, los impulsos íntimos y las fuerzas naturales. Entonces, como corresponde, volveremos a anteponer las imágenes, a las ideas. Como es debido, pondremos en primer lugar las imágenes *naturales,* las que dan directamente la naturaleza, las que siguen a la vez las fuerzas de

la naturaleza y las fuerzas de nuestra naturaleza, las que rescatan la materia y el movimiento de los elementos naturales, las imágenes que sentimos actuantes en nosotros, en nuestros órganos.

Consideremos cualquier acción humana: veremos que no tiene el mismo sabor en medio de los hombres que en medio del campo. Por ejemplo, cuando el niño en el gimnasio, entre el serrín, se esfuerza en el salto largo, sólo siente la emulación humana. Si es el primero en este ejercicio, es el primero entre los hombres. ¡Qué orgullo tan distinto, qué orgullo sobrehumano, saltar sobre el obstáculo *natural,* franquear de un salto el arroyo! Aunque esté solo, es el *primero.* Se es el primero en el orden de la naturaleza. Y el niño, en un juego infinito, bajo el saucedal, va de una pradera a otra, señor de dos mundos, arrostrando el agua turbulenta. ¡Cuántas imágenes toman aquí su origen natural! ¡Cuántas ensoñaciones sacan de aquí el gusto por el poder, el gusto por el triunfo, el gusto por el desprecio por lo que es superado. El niño que salta sobre el arroyo de la gran pradera, sabe soñar las aventuras, sabe soñar la fuerza, el impulso, sabe soñar la audacia. ¡Se ha calzado de veras las botas de siete leguas!

El salto por encima del arroyo como obstáculo *natural* es, en primer lugar, el más semejante al salto que nos gusta hacer en sueños. Si como proponemos, nos esforzáramos en encontrar, ante el umbral de nuestras experiencias efectivas, las experiencias imaginarias que hacemos en el gran país de nuestro sueño, nos daríamos cuenta de que en el reino de lo imaginario y de la ensoñación el día nos ha sido dado para verificar las experiencias de nuestras noches. Charles Nodier escribe en sus *Revenes:* "Uno



de los filósofos más ingeniosos y más profundos de nuestra época me contaba... que habiendo soñado muchas veces seguidas, en su juventud, que había adquirido la maravillosa propiedad de sostenerse y moverse en el aire, nunca pudo desengañarse de esta impresión sin hacer un intento cuando cruzaba un arroyo o un foso" (p. 165). La vista del arroyo reanima sueños lejanos, vitalizando nuestra ensoñación.

Por el contrario, las imágenes literarias correctamente dinamizadas dinamizan al lector; determinan en las almas consonantes una especie de higiene física de la lectura, una gimnástica imaginaria, una gimnástica de los centros nerviosos. El sistema nervioso tiene necesidad de tales poemas. Desgraciadamente, en nuestra enredada poética no encontramos con facilidad nuestro régimen personal. La retórica, con su insulsa enciclopedia de lo bello, con sus pueriles racionalizaciones de lo claro, no nos permite ser verdaderamente fieles a nuestro elemento. Nos impide que sigamos, en todo su impulso, al *fantasma real de nuestra naturaleza imaginaria,* que si dominara nuestra vida, nos daría la verdad de nuestra alma, la energía de nuestro propio dinamismo.

r

CONCLUSIÓN

# LA PALABRA DEL AGUA

*Je tiens le flot de la riviére comme un violón.**

PAUL ÉLUARD, *Le livre ouvert.*

*Miroir moins que frisson... á la fois pause et caresse, passage d'un archet liquide sur un concert de mousse.***

PAUL CLAUDEL, *L'Oiseau noir dans le Soleil levant,* p. 230.

QUERRÍAMOS reunir en nuestra conclusión todas las lecciones de lirismo que nos da el río. Esas lecciones tienen en el fondo una gran unidad. Son, en verdad, las lecciones de un elemento fundamental.

Para demostrar la unidad vocal de la poesía del agua, vamos a desarrollar ahora una paradoja extrema: El agua es la señora del lenguaje fluido, del lenguaje sin choques, del lenguaje continuo, continuado, del lenguaje que aligera el ritmo, que da una

* "Trato la corriente del río como si fuera un violín." [TJ

** "Menos espejo que estremecimiento... a la vez pausa y caricia, pasaje de un arco líquido sobre un concierto de musgo." [T.]





materia uniforme a ritmos diferentes. No vacilaremos en darle todo su sentido a la expresión que habla de la cualidad de una poesía fluida y animada, de una poesía que viene de las fuentes.

Sin forzar las notas, como lo estamos haciendo ahora, Paul de Reul observa precisamente la atracción que Swinburne siente por las consonantes líquidas: "La tendencia a emplear las líquidas para impedir la acumulación y el choque de las demás consonantes lo lleva a multiplicar otros sonidos de transición. El empleo del artículo, de un nombre derivado en vez de un nombre simple suele no tener otro motivo: *in the june days - Life within Ufe in laid."*[1] Donde Paul de Reul ve medios, nosotros vemos un fin: la *liquidez* nos parece el deseo mismo del lenguaje. El lenguaje quiere correr. Corre naturalmente. Sus sobresaltos, sus peñascos, sus durezas son intentos más facticios, más difíciles de *naturalizar.*

Nuestra tesis no se limita a las lecciones de la poesía imitativa. La poesía imitativa nos parece, en efecto, condenada a ser superficial. Sólo retiene las brutalidades y las torpezas de un sonido viviente. Registra la mecánica sonora, no la sonoridad humanamente viva. Por ejemplo, Spearman dice que casi entendemos el galope en.los versos:

*I sprang to the stirrup, and Joris, and he,*
*I galloped, Dirck galloped, we galloped, all three.*[2]

Para reproducir bien un ruido, hay que producirlo más profundamente aún, hay que vivir la voluntad

[1] Paul de Reul, *L'oeuvre de Swinburne,* p. 32n.

[2] Spearman, *Creative mind,* p. 88. - r;;

de producirlo; acá sería necesario que el poeta nos indujera a mover las piernas, a correr en giros para sentir bien el movimiento asimétrico del galope; esta preparación dinámica falta. Es esta preparación dinámica la que produce la audición *activa,* la audición que hace hablar, que hace que nos movamos, que veamos. En realidad, la teoría de Spearman, en su conjunto, es demasiado conceptual. Sus argumentos están apoyados en dibujos, dando así a la vista un privilegio insigne. Así, sólo se puede llegar a una fórmula de la imaginación reproductora. Ahora bien, la imaginación reproductora enmascara y entorpece a la imaginación creadora. Finalmente, el verdadero dominio para estudiar la imaginación no es la pintura, es la obra literaria, es la palabra, es la frase. ¡Qué poca cosa resulta entonces la forma! ¡Cómo la materia domina! ¡Qué gran maestro es el río!

Dice Balzac que hay "misterios encerrados en toda palabra humana".[3] Pero el verdadero misterio no está necesariamente en los orígenes, en las raíces, en las formas antiguas. . . Existen palabras que están en plena floración, en plena vida, palabras que el pasado no ha perfeccionado, palabras tan hermosas como jamás los antiguos conocieron, palabras que son las joyas misteriosas de una lengua. La palabra *riviére,* en francés, es una de éstas. Es un fenómeno incomunicable a las demás lenguas. Pensemos fonéticamente en la brutalidad sonora de la palabra *river* en inglés. Comprenderemos que la palabra *riviére* es el más francés de todos los términos. Es una palabra hecha con la imagen vi«ual de la *rive* inmóvil y que sin embargo no termina de correr...

[8] Balzac, *Louis Lambert,* ed. Leroy, p. 5.



Desde que una expresión poética se revela a la vez pura y dominante, podemos estar seguros de que tiene una relación directa con las fuentes materiales elementales de la lengua. Siempre me había impresionado que los poetas asocien la armónica a la poesía de las aguas. La dulce ciega del *Titán* de Jean-Paul toca la armónica. En *Pokal,* el héroe de Tieck trabaja el borde de la copa como una armónica. Y yo me preguntaba en virtud de qué prestigio el vaso de agua sonora había recibido su nombre de armónica. Mucho más tarde leí en Bachoffen que la vocal *a* es la vocal del agua. Rige *aqua, apa, wasser.* Es el fonema de la creación por el agua. La *a* indica una materia prima. Es la letra inicial del poema universal. Es la letra del descanso del alma en la mística tibetana.

Se nos va a acusar, llegado este punto, de aceptar como razones sólidas algunas simples aproximaciones verbales; se nos va a decir que las *consonantes líquidas* sólo traen a la memoria una curiosa metáfora de los fonéticos. Pero semejante objeción proviene, en nuestra opinión, de un rechazo a sentir, en su vida profunda, la *correspondencia* entre el verbo y lo real. Semejante objeción es una voluntad de dejar de lado todo un dominio de la imaginación creadora: la imaginación por la palabra, la imaginación por el *hablar,* la imaginación que goza muscularmente con hablar, que habla con volubilidad y que aumenta el volumen psíquico del ser. Esta imaginación sabe bien que el río es una palabra sin puntuación, una frase eluardiana que no acepta, para su relato, "puntuadores". ¡Oh, canto del río, maravillosa logorrea de la naturaleza-niña!

¡Y cómo no vivir también el hablar líquido, el hablar burlón, la jerga del arroyo!

Si no se capta fácilmente este aspecto de la *imaginación parlante* es porque se quiere dar un sentido demasiado restringido a la función de la onomatopeya. Se pretende que la onomatopeya sea un eco, se pretende que esté enteramente guiada por la audición.

En los hechos, el oído es mucho más liberal de lo que se lo puede suponer y puede aceptar ciertas trasposiciones en la imitación; pronto está imitando a la imitación primera. A su alegría de entender, el hombre asocia la alegría del hablar activo, la alegría de toda la fisonomía que expresa su talento de imitador. *El sonido no es más que una parte del mimologismo.*

Charles Nodier, con su ciencia carente de malicia, comprendió el carácter de *proyección* de las onomatopeyas. Abunda en el sentido del presidente de Brosses:

> Muchas onomatopeyas se formaron, si no a partir del ruido producido por el movimiento que representaban, al menos a partir de un ruido determinado sobre aquel que ese movimiento parecía tener que producir, considerándolo en su analogía con tal otro movimiento del mismo tipo y sus efectos corrientes; por ejemplo, la acción de *clignoter* [parpadear], sobre la cual hace conjeturas, no produce ningún ruido real, pero las acciones de la misma especie recuerdan, por el ruido que las acompaña, el sonido que ha servido de raíz a esa palabra.[4]

[4] Charles Nodier, *Dictionnairc raisonné des Onomatopees francaises,* 1828, p. 90.



Habría allí entonces una especie de onomatopeya delegada que hay que *producir,* que hay que *proyectar* para entender; una especie de onomatopeya abstracta que otorga voz a un párpado que tiembla.

Hay gotas que cayendo del follaje después de la tormenta parpadean de igual modo y hacen temblar la luz y el cristal de las aguas. Al *verlas,* se las *escucha* temblar.

Por lo tanto, nos parece que hay en la actividad poética una especie de reflejo condicionado, de reflejo extraño, ya que tiene *tres* raíces: reúne las impresiones visuales, las impresiones auditivas y las impresiones vocales. Y la alegría de expresar es tan exuberante que, al fin, es la expresión vocal la que marca el paisaje con sus "toques" dominantes. La voz *proyecta* visiones. Labios y dientes producen entonces diferentes *espectáculos.* Hay paisajes que se conciben con los puños y con las mandíbulas... Hay paisajes labiados, tan dulces, tan buenos, tan fáciles de pronunciar... Sobre todo, si se pudieran agrupar todas las palabras con fonemas líquidos, se obtendría naturalmente un paisaje acuático. Recíprocamente, un paisaje poético expresado por un psiquismo hidratante, por el verbo de las aguas, encuentra de un modo natural las consonantes líquidas. El sonido, el sonido nativo, el sonido natural —es decir, la voz— ubica las cosas en su rango. La vocalización gobierna la pintura de los verdaderos poetas. Trataremos de dar un ejemplo de esta pertenencia vocal que determina la imaginación de los poetas.

Así, escuchando la contracorriente del arroyo, he encontrado muy natural que en muchos versos de los poetas el arroyo haya hecho florecer el lirio y el gladíolo. Estudiando más de cerca este ejemplo com-

prenderemos la victoria de la imaginación verbal sobre la imaginación visual o, más simplemente, la victoria de la imaginación creadora sobre el realismo. Comprenderemos al mismo tiempo la inercia poética de la etimología.

El gladíolo ha recibido su nombre —visual, pasivamente— de la espada *[glaive].* Existe una espada que no se maneja, que no corta, una espada cuya punta es tan fina, tan bien dibujada pero tan frágil que no pincha. Su forma no pertenece a la poesía del agua y tampoco su color. Este color resplandeciente es un color cálido, una llama infernal; el gladíolo se llama, en algunas regiones: "llama de infierno". En realidad, nunca se los ve efectivamente a la orilla de los arroyos. Pero, cuando se canta, el realismo siempre se equivoca. La vista ya no gobierna, la etimología ya no piensa. También el oído quiere nombrar mediante flores, quiere que lo que escucha florezca, florezca directamente, florezca en el lenguaje. También la dulzura de fluir quiere tener imágenes que mostrar. Oigamos. El *gladíolo* es entonces un suspiro especial del río, un suspiro sincrónico, en nosotros, con un ligero, muy ligero pesar que se muestra, se derrama y no será nombrado. El gladíolo es el medio luto del agua melancólica. Lejos de ser un color restallante que se recuerda, que se refleja, es un ligero sollozo que se olvida. Las sílabas "líquidas" debilitan y arrastran imágenes que se detienen un instante sobre un recuerdo antiguo. Dan a la tristeza un poco de fluidez.[6]

[6] Mallarmé asocia el gladíolo y el cisne: *"le gláieul fauve, avec les cygnes au col fin" (Les Fíeurs)* ["el gladíolo leonado, con los cisnes de cuello fino". *(Las flores.)* ] A nuestro parecer, se trata de una "asociación" de origen hídrico.



¡Cómo explicar de otro modo sino por la poesía del sonido de las aguas tantas *campanas sumergidas,* tantos campanarios hundidos que siguen sonando, tantas arpas de oro que dan gravedad a unas voces cristalinas! En un *lied* recordado por Schuré, el amante de una joven raptada por el Nixe del río toca a su vez el arpa de oro.[6] El Nixe, lentamente vencido por la armonía, devuelve a la novia. El encanto es vencido por el encanto, la música por la música. Así sucede con los diálogos encantados.

Del mismo modo, la risa de las aguas carece de toda sequedad y para expresarla, como si se tratara de campanas un poco locas, harán falta sonidos "glaucos" que suenen con cierta frescura. La rana, fonéticamente —en la verdadera fonética, la fonética imaginada— aparece ya como un animal acuático. Y por añadidura es verde. Y el buen pueblo no se equivoca cuando llama al agua jarabe de rana: ¡tonto el que lo traga! [7]

Da alegría oír, después de la *a* de la tormenta, después del estrépito del aquilón, las *o* del agua, los torbellinos y la hermosa rotundidad de los sonidos.

• Schuré, *Histoire du Lied,* p.' 103.

[7] Para traducir "la confusión voluntaria" de un himno védico *A las ranas,* Louis Renou *(loe. cit.,* p. 75) querría un equivalente masculino de "rana". En los cuentos de una aldea de Champaña, el padre Rana era el compañero de la madre Rana. Veamos dos estrofas:

— "Cuando al empezar las lluvias, llueve sobre [las ranas] consentidoras, sedientas, gritan ¡akhakhalá!, y como un hijo va hacia su padre van conversando una hacia la otra.

— "Si una de ellas repite las palabras de otra como el alumno las del maestro, el todo se armoniza como un trozo que entonan sobre las aguas con sus hermosas voces."

Tanto insiste la alegría reconquistada que las palabras dan vueltas como locas: el arroyo jaranea y la jarana corre.

No terminaríamos de buscar todos los dobletes de fonética imaginaria de las aguas si escuchásemos los remolinos y las ráfagas, si estudiáramos a la vez los gritos y fas caricaturas de las gárgolas. Para escupir la tormenta como un insulto, para vomitar las injurias guturales del agua, era necesario atribuir al vertedero formas monstruosas, a modo de bocas, con hocicos, cornudas, abiertas. La gárgola bromea indefinidamente con el diluvio. La gárgola ha sido un *sonido* antes de ser una imagen o, por lo menos, ha sido un sonido que ha encontrado en seguida su imagen de piedra.

En la pena y en la alegría, en su tumulto y en su paz, en sus bromas y en sus lamentaciones, la fuente es, como dice Paul Fort, "el Verbo que se hace agua".[8] Si escuchamos todos sus sonidos, tan hermosos, tan simples, tan frescos, parece que el agua "se nos viene a la boca". ¿Debemos silenciar todas las dichas de la lengua húmeda? ¿Cómo comprender entonces ciertas fórmulas que evocan la intimidad profunda de lo húmedo? Por ejemplo, un himno del *Rig Veda* relaciona en dos líneas el mar y la lengua: "El seno de Indra, alterado de soma, debe estar siempre lleno: así como el mar está siempre henchido de agua, así la lengua está sin cesar húmeda de salida."[9]

La liquidez es un principio del lenguaje; el lenguaje debe estar henchido de agua. Desde que sar

[8] *Ermitage,* julio de 1897.
[9] *Rig-Veda,* trad. Langlois, **t. i, p. 14.**



bemos hablar, como dice Tristan Tzara, "una nube de ríos impetuosos llena la árida boca".[10]

Tampoco hay gran poesía sin largos intervalos de distensión y de lentitud, grandes poemas sin silencio. El agua es también un modelo de calma y de silenció. El agua dormida y silenciosa pone en los paisajes, como dice Claudel, "lagos de canto". Cerca de ella la gravedad poética se profundiza. El agua vive como un gran silencio materializado. Cerca de la fuente de Melisenda, Peleas murmura: "Siempre hay un silencio extraordinario... Se oiría dormir el agua" (acto i). Parecería que para comprender bien el silencio, nuestra alma necesita ver *algo* que se calle; para estar segura del descanso, necesita sentir cerca de sí un gran ser natural que duerma. Maeterlinck ha trabajado en los límites de la poesía y del silencio, con el mínimo de voz, en la sonoridad de las aguas dormidas.

n

El agua tiene también voces indirectas. La naturaleza resuena con ecos ontológicos. Los seres se responden imitando a las voces elementales. De todos los elementos, el agua es el más fiel "espejo de las voces".[11] El mirlo, por ejemplo, canta como una cascada de agua pura. En su gran novela titulada *Wolf Solent,* Powys parece asediado por esta metáfora, por esta metafonía. Por ejemplo:

> El acento particular del canto del mirlo, más impregnado del espíritu del aire y del agua que ningún

[10] Tristan Tzara, *Oú boivent les loups,* p. **151.**
[11] *Cfr.* Tristan Tzara, *loe. cit.,* p. **161.**

otro sonido del mundo, había tenido siempre un atractivo misterioso para Wolf. Parecía contener, en la esfera del sonido, lo que contienen, en la esfera de la materia, los estanques empedrados de sombra y rodeados de heléchos. Parecía encerrar toda la tristeza que se puede sentir sin franquear la línea invisible de la región donde la tristeza se vuelve desesperación [trad., p. 137].

Muchas veces he vuelto a leer esas páginas que me han hecho comprender que el trino del mirlo es un cristal que cae, una cascada que muere. El mirlo no canta para el cielo, canta para un agua próxima. Más lejos (p. 143), Powys vuelve a oír el canto del mirlo, acentuando su partentesco con el agua, "esta cascada melodiosa de notas líquidas, frescas y temblorosas [que parece] querer agotarse".

Si no existiesen en las voces de la naturaleza semejantes repeticiones de onomatopeyas, si el agua que cae no repitiera los acentos del mirlo cantor, parecería que no podríamos escuchar *poéticamente* las voces naturales. El arte necesita instruirse sobre los reflejos, la música necesita instruirse sobre los ecos. Se inventa imitando. Creemos seguir la realidad y la traducimos al plano humano. Al imitar al río, el mirlo proyecta también un poco más de pureza. El hecho de que Wolf Solent sea víctima precisamente de una imitación y de que el mirlo oído entre el follaje, por encima del río, sea la voz límpida de la bella Gerda, no hace sino dar más sentido al mimetismo de los sonidos naturales.

Todo es eco en el universo. Los pájaros, en opinión de ciertos lingüistas soñadores, son los primeros emisores de sonidos que inspiran a los hombres, pero ellos mismos han imitado las voces de la naturaleza.



Quinet, que durante tanto tiempo ha escuchado las voces de Borgoña y de Bresse, rencuentra "el chapoteo de las riberas en el gangueo de las aves acuáticas, el croar de la rana en la polla de agua, el silbido del junco en el pinzón real, el grito de la tempestad en la fragata". ¿De dónde han tomado los pájaros nocturnos los sonidos temblorosos, estremecidos, que parecen la repercusión de un eco subterráneo entre ruinas? "De este modo, todos los acentos de la naturaleza muerta o animada tienen su eco y su consonancia en la naturaleza viviente." [12]

Armand Salacrou[13] también encuentra el parentesco eufónico del mirlo y del arroyo. Después de señalar que los pájaros marinos no cantan, Armand Salacrou se pregunta a qué azar se deben los cantos de nuestros bosques: "Conocí un mirlo —dice— criado cerca de un pantano que mezclaba a sus melodías unas voces roncas y entrecortadas. ¿Cantaba para las ranas? ¿O era víctima de una obsesión?" También el agua es una vasta unidad que armoniza las campanas del sapo y del mirlo. Un oído poetizado llama las voces discordantes a la unidad cuando se somete el canto del agua como a un sonido fundamental.

El arroyo, el río, la cascada tienen, pues, un habla que los hombres comprenden naturalmente. Como dice Wordsworth, "una música de humanidad":

[12] *At liquidas avium voces imitarier ore*
*Ante fuit multo quam laevia carmina cantu.*
*Concelebrare nomines possent, auresque juvant.*
Lucrecio, lib. V, v. 1378.

[13] Annand Salacrou, "Le mille tetes", en *Le théátre élizabéthain,* ed. José Corti, p. 121.

*The still, sad music of humanity.*
*(Lyrical Ballads.)*

¿Cómo podrían no ser voces proféticas las voces oídas con una tan fundamental simpatía? Para concederle a las cosas su valor oracular, ¿debemos escucharlas de cerca o de lejos?, ¿tienen que hipnotizarnos o debemos contemplarlas? Cerca de los objetos nacen dos grandes movimientos de lo imaginario: todos los cuerpos de la naturaleza producen gigantes y enanos, el ruido de las aguas llena la inmensidad del cielo o el hueco de una concha. Se trata de dos movimientos que la imaginación viviente debe vivir. Ésta sólo escucha las voces que se acercan o las voces que se alejan. Aquel que oye las cosas bien sabe que éstas le van a hablar o muy fuerte o con demasiada suavidad. Hay que apresurarse a escucharlas. La cascada es estrepitosa, el arroyo balbucea. La imaginación es un *altoparlante,* debe amplificar o atenuar. Una vez que la imaginación es dueña de las correspondencias dinámicas, las *imágenes hablan de veras.* Comprenderemos esta correspondencia de las imágenes con los sonidos, si meditamos sobre "esos versos sutiles en los que una joven, inclinada sobre el arroyo, siente pasar a sus rasgos *la belleza que nace del sonido murmurante":*

*And beauty bom of murmuring soimd*
*Shall pass hito her face.*
(Wordsworth, *Tliree years she grew.)*

Esas correspondencias de las imágenes con la palabra son las correspondencias verdaderamente sanas. El consuelo de una psiquis dolorosa, de una



psiquis enloquecida, de una psiquis vaciada encontrará ayuda en la frescura de un arroyo o de un río. Pero será necesario que esta frescura sea *hablada.* Será necesario que el ser desdichado hable con la corriente.

¡Venid, amigos míos, a cantar en la mañana clara las vocales del arroyo! ¿Dónde queda nuestro sufrimiento primero? Hemos vacilado en decirlo... Nació en las horas en las que fuimos amontonando cosas muertas en nosotros. El arroyo nos enseñará a hablar a pesar de todo, a pesar de las penas y de los recuerdos, nos trasmitirá la euforia por el eufuismo, la energía por el poema. A cada instante nos repetirá alguna hermosa palabra bien redondeada que ruede sobre las piedras.

# ÍNDICE DE NOMBRES